

Brasília 1960

Fortschrittsdiskurs und *espetáculo arquitetural*

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae
(Dr. phil.)

eingereicht an

der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
M.A. Carlos Poses-Pais

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr.-Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekan der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät
Prof. Dr. Christian Kassung

Gutachter: 1. PD Dr. Annette Dorgerloh
2. Prof. Dr. Kai Kappel

Tag der mündlichen Prüfung: 05. Juni 2019

Einleitung	4
1 Fortschritt und Moderne. Kubitscheks Vision von Brasília	
1.1 Wirtschaft und Kultur des <i>Developentalism</i> . Kubitscheks politischer Diskurs	
1.1.1 Brasília, Synthese im <i>Programa de Metas</i>	25
1.1.2 Fortschrittsrhetorik und Propaganda im nacional desenvolvimenismo Die Rolle des ISEB.	28
1.2 <i>brasiliadade</i> und <i>modernidade</i> im Kubitscheks "goldenen Jahren"	
1.2.1 Voraussetzungen für eine architektonische <i>Modernidade</i>	37
1.2.2 Eine <i>brasilianische</i> Moderne?	44
1.2.3 Kubitscheks Bauauftrag für die neue Hauptstadt Brasiliens	49
2 Legitimationsdiskurs und Gründungsmythos	
2.1 Die Rhetorik im Diskurs: <i>semantische Figuren</i>	57
2.2 Erzählungskonstrukte am Beispiel der <i>Jataí</i> -Episode	61
2.3 Historische Mission und Mythos göttlicher Offenbarung	64
2.4 Kubitscheks Diskurs und die Mythen von Eroberung, Neuer Nation, territorialer Integration	71
3 Planungsprozess der Hauptstadt: Poetisierung und Utopie	
3.1 Mythos und Poetisierung im Costas Begleittext zum Masterplan	
3.1.1 Hintergründe: Ausschreibung, Wahlverfahren, Ergebnisse	75
3.1.2 Lúcio Costas Rapport: der "mythische" <i>Plano Piloto de Brasília</i>	81
3.1.3 Lúcio Costas Grundriss: Vorstellungsbilder	85
3.2 Costas ideale Hauptstadt. Vorbilder, Voraussetzungen	
3.2.1 Monumentalität und klassisches Modell	90
3.2.2 Das notwendige utopische Modell	94
4 Die materielle Inszenierung. Niemeyers Umsetzung des " <i>espetáculo arquitetural</i> "	99
4.1. Die Realisierung der Hauptstadt vom Baustart bis zur Inauguration am 21. April 1960	

4.2 Der Präsidentenpalast: Fassaden der Moderne

4.2.1 <i>Palácio da Alvorada</i> : Konzept, Projekte, Realisierung	104
4.2.2 Säulengang. Diskussion und Interpretationen	107
4.2.3 Die Fassade-Inszenierung aus Stahlbeton.	112
4.2.4. Strategien für das <i>architektonische Schauspiel</i> . Die Privatkapelle	119

4.3 Der Raum *Praça dos Tres Poderes*. Monumentalität und Bühnenbild

4.3.1 Parlamentshaus und Staatsmächte: <i>Promenade</i> des Erstaunens	124
4.3.2 Internationaler Stil leicht verpackt	133
4.3.3 Die 'erkennbare' Moderne. <i>Die verwirklichte Utopie?</i>	145

5 Die rhetorische und visuelle Inszenierung

5.1 Eröffnungsrituale und mediale Repräsentation 154

5.1.1 Beweis der Realisierbarkeit: mythische Existenz der Hauptstadt	156
5.1.2 Eroberung, Neue Nation: Inaugurationsritualen, <i>rites de passage</i>	159
5.1.3 Inaugurationsrituale: die Einweihung und das Programm am 21. April 1960	172
5.1.4 Inaugurationsrituale: Antonio Carlos Jobims " <i>Sinfonia da Alvorada</i> "	176

5.2. Die *mise-en-scène* des Hauptstadtbaus

5.2.1 Visuelle Strategien: Die gebaute Stadt in der offiziellen Reportage	181
5.2.2 Niemeyer und die Zeitschrift <i>Módulo</i>	186

5.3 Das Bild der Hauptstadt auf internationaler Ebene : Selbstbehauptung und Anerkennung

5.3.1 Rhetorik und <i>slogans</i> : André Malraux' „ <i>capitale de l'espoir</i> “	190
5.3.2 Der Kunstkritiker-Kongress AICA von 1959: <i>Brasilia - Synthese der Künste</i>	198

5.4 Die Bühne des Fortschritts. Das Gründungsmuseum und andere Requisiten 208

6. Schlussgedanken 219

7. Literaturverzeichnis 234

8. Anhang 262

9. Bildmaterial 279

10. Bildquellen 365

Einleitung

Die Triennale di Milano betitelte ihren Katalog für die Brasília Ausstellung 2010 -zum fünfzigsten Jahr Existenz der brasilianischen Hauptstadt- "*Brasilia, un 'utopia realizzata*"¹. Damit wurde die Diskussion urbane und architektonische Widersprüche fortgesetzt, welche Niemeyers spektakuläre *mise-en-scène* in Stahlbeton von 1960 immer noch in der Lage ist, zu entfachen. Auch ließ die Triennale aus der Perspektive neuer Architekturkritiker klar feststellen, inwiefern Brasília zugleich eine mythische und rhetorische Konstruktion war, zwischen urbaner Moderne und Fortschrittsdiskurs, zwischen nicht realisierter Sozialutopie und gelungenem ästhetischen Schauspiel.

Brasília wurde, als eine aus dem Nichts entworfene und erbaute Stadt, wie keine andere von einer starken diskursiven Strategie, von sehr präzisen medialen Narrativen umgeben und teilweise auch definiert. Insofern wurde die tatsächliche Umsetzung des Bauprojekts in ein monumentales Musterbeispiel für eine brasilianische Avantgarde gleichermaßen vom verbalen und ästhetischen Diskurs bestimmt.

Diese Arbeit diskutiert aus der Idee einer solchen modernen Utopie heraus - von der italienischen Architekturkritik provozierend als "verwirklichte Utopie" dargestellt - den Bauprozess der Stadt Brasília bis zur offiziellen Inauguration im April 1960 aus zweierlei Perspektive: Einerseits der des Diskurses von Fortschritt und Moderne, der notwendig wurde um den eigenen *Mythos*² der Utopie zu konstruieren. Andererseits mit Blick auf die *mise-en-scène*, mit welcher Oscar Niemeyer plastisch, streng formalistisch die brasilianische Modernität definierte, erklärte und in die *free form* eines von ihm bezeichneten *architektonischen Schauspiels* übersetzte.

Brasília verkörpert Kubitscheks Anspruch auf eine Repräsentationsarchitektur von eindrucksvoller Monumentalität, die den Triumph und die vollendete Umsetzung der Prinzipien der CIAM³ feiern sollte - jenen Kriterien, die als Leitsätze für die „Stadt des 21.

¹ Balducci, Alessandro (Hrsg.): *Brasilia. Un 'utopia realizzata 1960-2010*, Katalog der Ausstellung zum 50. Jahr der Gründung Brasílias, vom 12. November 2010 bis 23. Januar 2011. Triennale di Milano, 2010. Im März 2014 eröffnete die Triennale außerdem die "*Mostra dell'architettura brasiliana, due maestri: Mendes da Rocha e Oscar Niemeyer*".

² Siehe Anmerkung 15 über den Begriff "Mythos".

³ Die *Congrèses Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)* war eine in den Jahren von 1928 bis 1959 stattfindende Reihe von Kongressen für Architekten und Stadtplaner, die als Denkfabrik zu verschiedensten Themen der Architektur und des Städtebaus fungierte.

Jahrhunderts" in der Charta von Athen⁴ festgehalten worden waren. Die Stadt sollte aber auch als ein Symbol der Demokratie⁵ dienen, in einem gigantischen, nur zu 30% erforschten und durch wenige Küstenmetropolen besiedelten Territorium, wo seit Jahrzehnten eine sehr reiche Klasse aus Kaffeebaronen und Grundbesitzern sowie politische Korruption herrschten. Diese perspektivischen Ansprüche auf Entwicklung und Modernität, die Kubitscheks rhetorischen - wohl nicht unbedingt oder *nicht nur* propagandistischen - Diskurs beherrschen, sollten in der von der Regierung immer wieder aufgenommenen Neugründungsinitiative ihren idealen Mechanismus finden.

Problemstellung, Forschungsziele

Grundlegender Ausgangspunkt der Dissertation sind zwei fundamentale Aspekte, welche die Entstehungsgeschichte von Brasilia bestimmen: Präsident Juscelino Kubitscheks Ideologie des *nacional desenvolvimentismo* (Fortschritts- oder Entwicklungssystem) förderte mit Unterstützung einer Entourage von Ökonomieberatern und akademischen Gelehrten aus dem staatlichen *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB) den Mythos einer futuristischen Hauptstadt - eine Metapher des wirtschaftlichen Erfolgs und der Modernität. Oscar Niemeyer, exklusiver Auftragsnehmer, setzte auf dem utopisch-modernistischen Grundriss von Lúcio Costa sein eigenes architektonisches Schauspiel in Szene.

In dieser doppelten Dimension, d.h. der eines mythisierenden Regierungsdiskurses, der die Existenz Brasílias als Symbol des Fortschritts rechtfertigt, und der einer Utopie-Architektur als unbedingte Zukunftsmetapher, beabsichtigt diese Arbeit, Niemeyers Konzeption - seine Phantasiearchitektur der *free form* in Stahlbeton gegossen - als die Notwendigkeit, eine Modernität effektiv zur Schau zu stellen, möglicherweise als eine plakative *mise-en-scène* zu definieren. Die vorliegende Forschung stellt also Niemeyers Architektur dem Diskurs vom Fortschritt und Moderne gegenüber, und das auf drei Betrachtungsebenen:

⁴ Die Charta von Athen (*La charte d'Athènes*) wurde auf dem IV. Kongress des *Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM, Internationaler Kongresse für neues Bauen) 1933 in Athen verabschiedet. Unter dem Thema *Die funktionale Stadt* diskutierten dort Stadtplaner und Architekten über die Aufgaben der modernen Siedlungsentwicklung. Unter Federführung von Le Corbusier entwickelt, stand die Charta von Athen als Ergebnis des Kongresses für die Entflechtung städtischer Funktionsbereiche und die Schaffung von lebenswerten Wohn- und Arbeitsumfeldern in der Zukunft. 1943 veröffentlichte er die Charta von Athen als Konzept einer funktionellen Stadt, während der Zeit des Zweiten Weltkrieges blieb sie aber eher von untergeordneter Bedeutung.

⁵ Angesichts dessen, dass die brasilianische Politik von 1930 bis 1945 und von 1951 bis 1954 in den Händen des paternalistischen und autoritären Regimes von Getulio Vargas lag, und das ab 1964 Militärregime die Macht bis in die 80er Jahre übernahm, kann man die kurze Kubitschek-Amtszeit von 5 Jahren zwar als Neubeginn der Demokratisierung betrachten, vielmehr aber als Übergang zwischen zwei Regimen mit einer einhergehenden Schwächung des Autoritarismus des *Estado Novo*, der mit dem Putsch durch Castelo Branco im Jahr 1964 neue Kraft schöpfte. Kubitscheks Regierungszeit ist jedoch gleich mit dem gigantischen Wirtschaftswachstum und der kulturellen Blütezeit der 1950-60er. (als "*Die Jahre JK*" in die Geschichte eingegangen) identifiziert.

1. Die Konstruktion einer mythischen Existenz der Hauptstadt, die das Unternehmen der Versetzung aus dem alten Regierungsort und der Neugründung rechtfertigen und legitimieren musste: Präsident Juscelino Kubitschek wird Brasília produzieren und inszenieren. Dies geschieht aus dem Fortschrittsdiskurs heraus, historisch bekannt als die Bewegung des *developmentism*. Kubitschek konstruierte zuerst einen Mythos um die Entstehung einer Hauptstadt im Landesinneren und beauftragte für deren Bau einen einzigen Architekten. Zentrale Aufgabe seiner Amtszeit war für Kubitschek, die Gründung und Versetzung der Hauptstadt zu legitimieren und zu rechtfertigen und vor allem deren Machbarkeit in einer unwahrscheinlich kurzen Bauzeit beweisen zu können. Das Projekt wurde von der harten parlamentarischen Opposition für nichts weiter als eine rein technische, wirtschaftliche und logistische Utopie gehalten. Der in circa dreißig Monaten fertiggestellte Regierungskern der neuen Hauptstadt war letztendlich nur dank Kubitscheks ausgeprägtem diplomatischen und pragmatischen Sinn, oft auch seiner Kompromissbereitschaft mit Militär und Opposition, möglich.

2. Die Diskussion von Niemeyers architektonischer Inszenierung einer stark symbolischen, fassadenartigen Modernität am Beispiel des *Palácio da Alvorada* (Palast der Morgenröte) und der Regierungsbauten auf dem *Praça dos Três Poderes* (Platz der drei Mächte): Hinter dem konkreten politischen Programm, sicherlich widersprüchlich und oft schwer realisierbar, gibt es die Architektur, eine monumentale Metapher der brasilianischen *modernidade*, in erster Linie als attraktive Fassade, als eine in gewisser Hinsicht ephemere, improvisierte Inszenierung.

3. Der Diskurs um den konkreten Bau zwischen Rhetorik und visueller Darstellung durch mediale Repräsentation: Brasília war ein wirtschaftlich, technisch und logistisch gigantisches Unterfangen, dessen Erfolg ständig auf allen Ebenen – sozial, wirtschaftlich, urban und künstlerisch - infrage gestellt wurde. Zu klären ist dabei die Problematik, welche Kräfte rhetorischer, visueller und diplomatischer Strategie notwendig waren, um dieses Unternehmen zuerst zu rechtfertigen und danach überhaupt als realisierbar zu präsentieren. Forschungsdesiderat ist hierbei nicht die Frage, ob die Realisierung des Projekts sich mit dieser Strategie rechtfertigen ließ geschweige denn möglich wurde, sondern diese Forschung zielt darauf, eben diese Rechtfertigungsstrategie zu dokumentieren und in die Debatte zu bringen: Hier steht im Fokus eine strategische Politik, die sich bemühte, unbedingt eine Realität aus dem Mythos zu schaffen und gleichzeitig mit dieser aus dem Nichts entstandenen Realität doch wiederum den Mythos zu ernähren. Außerdem die Macht der Bilderinszenierung, des Eröffnungsrituals, der Slogans, und wenn nötig auch die gewünschte

Forderung kritischer Diskussionen⁶. Wurde der erbaute Masterplan einerseits zu einem Ensemble inszenierter Räume und wirkungsstarker Kulissen, so musste Brasílias Architektur andererseits fotografisch festgehalten, immer wieder *graphisch* neu inszeniert und als architektonisches Schauspiel - von Oscar Niemeyer als "espetáculo arquitetural" definiert -, gar als faszinierend überraschendes Spektakel verstanden und zur Schau gestellt werden.

Rhetorisch konstruiert auf den Mythen des eigenen Diskurses und materiell auf der Idee des Überraschenden, des Spektakulären als Grundlage von Niemeyers Konzeption der modernen Architektur, kann und sollte Brasília Gegenstand einer neuen Betrachtung werden: Diese Arbeit will die Frage erörtern, inwieweit das Gründungs- und Bauprojekt der Hauptstadt beherrscht war von einer konzeptuellen Unbestimmtheit und Unsicherheit, von einem Bedürfnis nach politischer und künstlerischer Selbstbestätigung und Anerkennung.

Ausgangsthese ist daher folgender Hauptgedanke: Brasília ist das Ergebnis einer fundamentalen Notwendigkeit von politischer Selbstbehauptung in einem Brasilien, das noch in den späten 1950er Jahren, von der Wirtschaftskonjunktur der Nachkriegszeit begünstigt, eine nationale Identität anstrebt. In dieser Dringlichkeit der Anerkennung auf internationaler Ebene liegt wohl die obsessive Idee, mittels einer Architektur der Utopie eine Modernität zu schaffen - wofür Brasília dann das absolute Ideal dartellte - sowie einen Hoffnungsträger und ein Symbol für Sozialveränderungen zu konstruieren. Darauf gründet die Entscheidung, diese Architektur als komplizierte, dreifach symbolische Erscheinung zu deuten - im Mythos-Schauspiel-Diskurs.

Der Forschungsblick zielt darauf, den Bauprozess zu erklären und sich in den historischen Ablauf von Gründung über Planung zu Bau zu vertiefen, indem der Gesichtspunkt des Mythos‘ der Moderne des Brasilien der 1950er Jahre sowie die Myhtifizierung der Grundideen des Unternehmens Brasília hinaus gestellt werden.

In der vorliegenden Arbeit wird zum ersten Mal in der Brasília-Forschung eine Verbindung zwischen *Fortschrittsverherrlichung* und *Fortschrittsinszenierung* vorgeschlagen. Dies basiert zum einen auf der Tatsache, dass Bauwerke wie der *Alvorada*, die Paläste des Platz der Drei Mächte und die Bauten an der Monumentalachse die Visualisierung eines Anspruchs auf Moderne sind, einem Versuch, Kubischeks Mythos vom Fortschritt und Zukunft in Szene zu setzen. Zum anderen ist zu prüfen, ob in ihrer städtebaulichen Realität Brasília im Grunde keinen Widerspruch bildete - im Gegensatz zu kritischen Stimmen wie denen von John

⁶ Z.B. der AICA-Kongress von Kritikern im September 1959, oder das Kolloquium von Architekten in Rio de Janeiro.

Holston oder Umberto Eco - zwischen dem demokratischen, *utopischen* Ideal eines neuen Brasilien, und einer autoritären, menschenfremden Stadt der Hierarchien, der Klassen.

Es müssen darum Rhetorik, Diskurs und Formensprache der Bauwerke überprüft werden, welche jeweils Legitimation (durch Mythsierung), Planung (Idealisierung, Poetisierung) und eigentliche materielle Konstruktion (durch eine *denotative* Schauarchitektur im Sinne Umberto Ecos definieren, um folgende bereits formulierte Grundfragen dieser Arbeit beantworten zu können:

1. Die Poetisierung und Mythenkonstruktion, die den Planungsprozess umgaben und definierten (Masterplan)⁷, während die Narrative (im Diskurs um die Bauentwicklung) eine utopische Stadt von angestrebter Sozialgerechtigkeit und perfektem Urbanismus schuf und legitimierte.

2. Zu prüfen, ob und inwiefern die fundamentale Notwendigkeit, Brasília in eine Metapher des Fortschritts und der brasilianischen Moderne zu verwandeln, sich in der Praxis auf eine "explizierende", kommunikative Architektur nach A. Gorelik⁸ reduzierte, mit welcher Oscar Niemeyer durch seine fassadenartige Inszenierung denotativ und plakativ, fast didaktisch erklärt, wie überhaupt eine Verwaltungsstadt *emotional* wahrzunehmen und *formal* in die "Schublade der Moderne" einzuordnen sei.

Auf dieser Grundlage werden in dieser Arbeit mehrere Aspekte untersucht, die in der Brasília-Forschung entweder gar nicht behandelt oder nur ansatzweise innerhalb eines umfangreichen Themenbereichs suggeriert wurden. Der folgende Forschungsbericht sollte vergegenwärtigen, wie vielfältig aber auch wie inhaltlich begrenzt das vorhandene Forschungsmaterial ist. Es fehlt zunächst eine gesamte Darstellung der Baugeschichte Brasílias, welche aus den Hintergründen und Voraussetzungen der Politik Kubitscheks, dem Mediendiskurs im Bauprozess und den Ergebnissen von Niemeyers Architektur hervorgeht. Daher soll der vorliegende Beitrag, der diese drei Schwerpunkte fokussiert, im besten Fall den Weg für weitere Vertiefungsversuche eröffnen.

⁷ Beispielsweise wird der Umriss von Costas Stadtplan in der gesamten Literatur selbstverständlich und ausnahmslos als multiple Metapher von futuristischer Geschwindigkeit und technischem Fortschritt hinein interpretiert. Vgl. Abschnitt 3.1.3 im Kapitel 3.

⁸ Gorelik, Adrián: *Das Vanguardas a Brasília. Cultura urbana e Arquitetura na America Latina*, UFMG Belo Horizonte 2005, S. 151-187.

Stand der Forschung

1. Kubitscheks Diskurs, Moderne und Mythos

Mit Ausnahme von den Franzosen Daniel Pécaud (1989) und Laurent Vidal (2002 und 2009) geht die Beziehung Politik-Bauprozess in der Forschung kaum über das Anekdotische und die Verherrlichung der Persönlichkeit Kubitscheks hinaus: Es erscheinen sonst immer neue Biographien, die bereits bekannte Ereignisse neuformulieren oder neue Details beleuchten, z.B. Claudio Bojunga (2001)⁹, Gustavo Lins (2008) und Ronaldo Costa (2001)¹⁰.

Die Originalfassung von Kubitscheks offiziellen Reden wurde im *Dario de Brasilia*¹¹ reproduziert (Einweihungsrede vom 21.04.1960 auch in mehreren Zeitschriften). Das autobiographische Oeuvre Kubitscheks in drei Teilen, in Wirklichkeit vom Verleger des Wochenmagazins *Manchete*, Adolpho Bloch, redaktionell entworfen und stark ausgeschmückt¹², bietet keine historische Substanz, mit der man z.B. Kubitscheks Politik näher kommen oder seine Entscheidungsfindungen nachverfolgen könnte. Anders sieht es mit Dokumenten aus dem ISEB aus, zumal eine Reihe von monographischen Publikationen dieses Instituts, teilweise noch im Originaldruck vorhanden, einen Blick in die Kultur- und Wirtschaftspolitik des *nacional desenvolvimentismo* (*nationaldevelopmentism*) ermöglicht¹³. Die Bedeutung dieser staatlichen Institution ist nicht nur als Propagandainstrument des Projekts der Hauptstadt fundamental, sondern weil seine Publikationen etwas Licht werfen auf das immer unsichere, widersprüchliche Terrain des *Developmentalism* als Doktrin und als wirtschaftliche Praxis in der Regierung Kubitscheks. Die einzige Arbeit, die indirekt auf Kubitschek und die Frage der Gründungslegitimierung der Hauptstadt fokussiert, stammt vom französischen Historiker Laurent Vidal (aus seiner Dissertation in Marseille 1995)¹⁴ und war für diese Untersuchung bedeutend, zumal Vidal zum ersten Mal - wie später zum Teil Márcio de Oliveira (Univ. Brasilia 2014), Chilcote (Cambridge 2014) und Mickenberg (New York

⁹ Bojunga, Cláudio: *JK, o artista do impossível*, Rio de Janeiro 2001. Bojungas Werk stellt die erste und bisher einzige gründlich dokumentierte historische Darstellung vom Juscelino Kubitscheks Leben und politischem Wirken dar.

¹⁰ Vgl. Costa Couto, Ronaldo: *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro 2001. Costa Couto präsentiert eine Chronik der Baugeschichte der Stadt aus der Biographie von Kubitschek heraus.

¹¹ Offizielle Publikation von 1960 des *Serviço de Documentação da Presidência da República* (Palácio do Planalto).

¹² Siehe weiter unten Anmerkung 71.

¹³ Wichtige Publikationen des ISEB sind u.a. Roland Corbisiers *Brasília e o desenvolvimento nacional* (1960) und Hélio Jaguaribes *Política nacional do Desenvolvimento* (1958).

¹⁴ Vidal, Laurent: *De Nova Lisboa a Brasília : L'invention d'une capitale*, IHEAL Editions, Paris 2002.

2014) - die Existenz von rhetorischen Konstruktionen um bestimmte Topika in Kubitscheks Diskurs registriert. So z.B. die Eroberung neuer Territorien zum Neubeginn einer Nation, den Anspruch auf eine Identität als modernes, wirtschaftlich entwickeltes Land, die Bestandteil entweder eines Gründungsmythos oder eines ätiologischen Mythos¹⁵ sind. Vidal geht aber weder auf konkrete Reden Kubitscheks noch auf dessen propagandistische Strategien ein, sondern konzentriert sich auf das Historische. Sein Ansatz (auch u.a. von Styliane Philippou 2008 übernommen) scheint dem Verfasser jedoch insofern besonders annehmbar, als dass er sich fragt, inwiefern das ideologische Programm Kubitscheks – d.h. die positivistische Fortschrittsidee als Garantie der Sicherheit und sozialer Stabilität – im Projekt Lucio Costas überhaupt übernommen und interpretiert wurde. Vidal konstatierte:

“Die Regierung Kubitschek richtet das erste politisch wirtschaftliche Programm in der Geschichte Brasiliens ein, das im Voraus eine kohärente Ideologie zeigt: Die brasilianische Modernität ist nicht mehr ein unscharfer Horizont. Der desenvolvimentismo /.../ besorgt ihr (dieser Modernität) einen konkreten Inhalt. Und es ist deshalb aus dieser konkreten Dimension der „modernidade“, aus der die Gründe und Zwecke der Neugründung einer Hauptstadt analysiert werden müssen: Welchen Platz und welche Fortschritts-Ideologie verleiht der Stadt im Kontext der Modernisierung Brasiliens? Um was für eine Stadt handelt es sich überhaupt? /.../ Inwiefern synthetisiert das Projekt Lucio Costas die Grundprinzipien des Desenvolvimentismo? Wie zieht das Plano Piloto diese Prinzipien in eine urbane Struktur ein?“¹⁶

Die Forschung über die Amtszeit Juscelino Kubitscheks stammt fast ausschließlich von brasilianischen Autoren. Kubitscheks Leben – privat und politisch – wurde meist von Parteifreunden oder Bewunderern biographisch erfasst.¹⁷ Diese Sekundärliteratur führt vielfach die Selbstverherrlichung und die legendären Anekdoten fort.¹⁸ Konkrete Aspekte wie

¹⁵ Mythen erheben einen Anspruch auf Geltung für die von ihnen behauptete Wahrheit. Kritik an diesem Wahrheitsanspruch gibt es seit der griechischen Aufklärung bei den Vorsokratikern (z. B. Xenophanes, um 500 v. Chr.). Für die Sophisten steht der Mythos im Gegensatz zum Logos, welcher durch verstandesgemäße Beweise versucht, die Wahrheit seiner Behauptungen zu begründen. In einem weiteren Sinn bezeichnet *Mythos* auch Personen, Dinge oder Ereignisse von hoher symbolischer Bedeutung oder auch einfach nur eine falsche Vorstellung oder Lüge. So wird etwa das Adjektiv „mythisch“ in der Umgangssprache häufig als Synonymbegriff für „märchenhaft-vage, fabulös oder legendär“ verwendet.

Vgl. Furio Jesi, *“Il Mito”*, Milano 1973

¹⁶ Vidal 2002.

¹⁷ Z.B. Garnerio, M. „*A coragem da ambicao*“, 2011; Viana, F. „*JK: a saga de um hereoi brasileiro*“, 2006; Eliodoro, A. „*JK: exemplo e desafio*“, 2005; Cony, C. „*Como nasce uma estrela*“, 2002; de Freitas, N. „*Juscelino, audácia, energia, confiança*“ 1991.

¹⁸ Eine Ausnahme stellt eine Arbeit Claudio Bojungas (2001) dar, ein Werk über den Präsidenten Kubitschek, dessen Titel „*O Artista do Impossível*“ (Dt. „Künstler des Unmöglichen“) der Seriosität und Tiefe von Bojungas Forschung leider nicht gerecht wird.

die Vorstellungsbilder der Stadtgründung, welche Kubitscheks Legitimierungsdiskurs definieren, werden zum ersten Mal von Márcio de Oliveira¹⁹ (1992) thematisiert. Im Übrigen scheint in der Forschung über Kubitschek nur ein einziger Redeabschnitt aufgrund seiner starken Symbolik nennenswert gewesen zu sein, und zwar beim ersten offiziellen Besuch im zukünftigen Gründungsort am 02. Oktober 1956.

2. Architektur: Niemeyer und Costa

In der Architekturforschung der Stadt Brasília sind bis heute immer noch und fast ausschließlich die sehr gründliche Monographie von Norma Evenson, und die Publikationen von Gilbert Luigi (1987) David Underwood (1994), Kenneth Frampton (1980, 2010) und Yves Bruand (1999) die Standardwerke.²⁰ Norma Evenson (Yale University 1973) stellte in ihrer ikonologisch- politischen Interpretation Niemeyers Architektur dar; David Underwood (New York 1994) leistete eine Deutung der poetischen Konzeption einer *free form* Bausprache; Yves Bruand (Sao Paulo 1999) brachte die erste umfassende kritische Beschreibung Brasílias heraus. Die Dissertation von Gilbert Luigi (Marseille 1987) und die Forschung von Pierandrea Amato und Federica Ferrara an der Universität Reggio Calabria (2009) untersuchen diese Architektur auf die Prinzipien der „tectonic honesty“ und der syntaktischen Kombination. In der brasilianischen Forschung sind die Beiträge von G. Wiesnik (Rio de Janeiro 2002) und Frederico de Holanda (Brasília 2002) relevant, ersterer wegen seiner kritischen Distanz, während letzterer eine neue Herangehensweise in die Raum- und Urbanproblematik der Stadt versucht. Milton Braga (São Paulo 2010) hat eine sehr gut dokumentierte Darstellung der Entstehung von Lúcio Costas Masterplan mit einem Vergleich zu den anderen Projekten vorgelegt.

Es fällt auf, dass die Monografien von Willy Säubli (Stuttgart 1965) und Alexander Fils (Berlin 1982) über Niemeyers Brasília noch heute gewissermaßen als Referenzmaterial gelten. Die einzelnen Bauwerke in Brasília sind in der neuesten Literatur Gegenstand einer eher schlichten Beschreibung, z.B. bei Ficher (2005) und Phillipou (2008), während sie bisher von keinem Architekturforscher weder bautechnisch noch stilistisch systematisch behandelt worden sind. Aus der Architekturfakultät der Universität Brasília sind praktisch nur Milton

¹⁹ Oliveira, Márcio de: *Étude sur l'imaginaire brésilien: le mythe de la nation et la ville de Brasília*, Paris 1992.

²⁰ Die Triennale di Milano 2010 präsentierte anlässlich der 50 Jahre der Hauptstadt Brasília eine Reihe von Aufsätzen um Brasílias Architektur. Fundamental in der Diskussion der Gründungs- und Legitimationspolitik der neuen Hauptstadt ist Daniel Pécauts „*Entre le Peuple et la Nation*“ von 1991, die von der Dissertation Laurent Vidals „*Brasília: l'invention d'une capitale*“ in Paris 1995 teilweise ergänzt wurde. Vidal, und später Márcio de Oliveira (Paris 2011) fokussieren den propagandistischen Aspekt in Brasílias Bauprozess.

Bragas erwähnte Forschung über den Masterplan Wettbewerb (2010), Federico de Holandas Arbeit über die urbane Struktur (2002) - jedoch unkritisch und eher verherrlichend- und jüngst Luciana Sabóias Dissertation über die politisch-ästhetische Dimension der Hauptstadt (2012) annehmbar, da diese gut dokumentiert sind und jeweils einen wichtigen, differenzierten Schwerpunkt haben: Stadtentwurf, urbanistische Problematik und Architektur.

Es wurde jedoch in den letzten fünfzehn Jahren an brasilianischen Universitäten zu spezifischen Problemen - auf sehr unterschiedlichem Niveau - weiter geforscht: Zu nennen wären z.B. Carlos Comas' (Univ. Rio Grande do Sul 2007, 2012) Beiträge mit dem Forschungsschwerpunkt Formensprache und die Bautechnik in Brasília, die wie meistens in der brasilianischen Sichtweise letztendlich keine Debatte eröffnen, sondern Hommage und Bewunderung aussprechen. Ähnliche, eher unkritische Einstellung zeigen die Publikationen von Lauro Cavalcanti (2006), Federico de Holanda (2002), und Sylvia Ficher (2005), alle tätig an der Architekturfakultät der UnB. Für eine architektonische Analyse des *Palácio da Alvorada* - fundamentales Objekt in unserer Diskussion von Niemeyers Konzept des "*espetaculo arquitetural*"- wäre hier die Postgraduate-Masterarbeit von Guilherme Esswein (2012)²¹ zu beachten, zumal dieser Architekt als einer von ganz wenigen Entwurfsoriginale aus dem Niemeyer-Archiv des IPHAN²² berücksichtigt, welche 2013 bei der ersten Recherche des Verfassers vor Ort zwar im Privatbesitz der Oscar Niemeyer Stiftung, aber durchaus zugänglich waren²³. Esswein gibt vom *Alvorada* eine zwar gut dokumentierte jedoch rein technisch-historische, meist aufzählende Beschreibung. Aus derselben Forschungsgruppe (Comas, Esswein de Almeida) der Universität im Bundesstaat Rio Grande do Sul stammt der Aufsatz von Andrey Rosenthal Schlee *A Praça do Maquis*²⁴, bisher die einzige beschreibende Erfassung vom Platz der Drei Mächte (darin einige Vorprojekte und Originalskizzen Lucio Costas). Die Webseite *Casa Lúcio Costa* bietet sonst kurze Videoaufnahmen von Interviews und eine Sequenz aus dem Dokumentarfilm "*O Risco: Lúcio*

²¹ Esswein der Almeida, Guilherme: *Palácio da Alvorada. Um resgate documental e analítico*, Post-Graduate Masterarbeit in Theorie und Geschichte der Architektur, Univ. UFRGS (Porto Alegre, Rio Grande do Sul) 2012.

²² IPHAN: Abkürzung für *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Institut für nationale Geschichte, Kunst- und Kulturerbe, mit Dokumentationszentren u.a. in Brasília und Rio de Janeiro).

²³ Bei der zweiten Forschungsreise des Verfassers im März-April 2013 (Fotodokumentation, Recherche im Nationalarchiv des Palácio do Planalto und an den Architekturfakultäten der UFRJ und UF Brasília) stand die Dokumentensammlung Oscar Niemeyers (verstorben im Dezember 2012) immer noch im Archiv vom ehemaligen Wohnsitz des Architekten, in der Altstadt Rio de Janeiro (Rua Conde de Lajes) nicht direkt zur Verfügung. Erst 2015 ist der systematisierte Bestand in der Webseite der Stiftung vorhanden. Ende 2016 wurde die gesamte Dokumentation in die neue *Fundação Oscar Niemeyer*, in Niterói (Baukomplex Parque Oscar Niemeyer) definitiv untergebracht. Ein Teil der Dokumente der NOVACAP, aus dem Archiv Lucio Costa und aus den Originalskizzen von Niemeyer sind vom staatlichen Archiv des IPHAN übernommen.

²⁴ Rosenthal Schlee, Andrey: *A Praça do Maquis* in: "mdc.revista de arquitetura e urbanismo", 02.04.2009. Quelle: <https://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/> Zugriff 23.09.2015.

Costa e a Utopia Moderna" von Geraldo Motta Filho aus dem Jahr 2003. Für ein breites Publikum und daher als Porträt nur allgemein informativ präsentierte 2009 der Brasilianer Faviano Maciel den Interview-Film "*Oscar Niemeyer: das Leben ist ein Hauch*". Als letzte Begegnung eines Kamerateams mit dem dann 102-jährigen alten Oscar Niemeyer wirkt der Film bewegend, aber nicht tiefgreifend.²⁵

Die Diskussion über Brasília unter dem spezifischen Aspekt der Architekturgeschichte scheint in Brasilien immer noch dem unantastbaren Selbsturteil von Niemeyer verpflichtet zu sein, genauso wie damals die brasilianischen Modernisten (Lúcio Costa, Gregório Warchavchik, Roberto Burle Marx) sich Le Corbusier verpflichtet fühlten. Die USA und Frankreich vertreten sonst das ausländische Forschungsfeld mit einem überwiegend historischen Blick: Chilcote (Diss. aus Cambridge 2014) interessiert wegen seiner Fokussierung auf das ISEB und die intellektuelle Identität im *developmentism*, McCown (Diss. aus Harvard 2007) schlägt eine ökonomisch-politische Betrachtung der Baugeschichte vom Alvorada-Palast vor. Gérard Monnier (Paris 2006) gab eine Sammlung sehr allgemeiner Aufsätze von sehr bekannten Autoren heraus.

Brasília ist seit Beginn der Bauarbeiten bereits im November 1956 mit der Errichtung des *Catetinho* (provisorische Holzkonstruktion als Präsidentenbüro südwestlich des Plano Piloto) ein Magnet und Experimentierfeld für Fotografen gewesen, deren bestes Beispiel der Franzose Marcel Gautherot ist. Seine Arbeit im Auftrag von Oscar Niemeyers Zeitschrift *Módulo*, aber auch für private Werbeperiodika (Magazine wie z.B. *Manchette*, *O Cruzeiro*) und für die offizielle Berichterstattung (*NOVACAP*, *Correio Brasiliense*) interessierte später Forscher und Brasília-Berufsfotografen wie Lina Kim und Michael Wesely (Kunsthalle Kiel 2011), René Burri (2011), Lucien Clergue (2013) oder Iwan Baan, der im Ausstellungskatalog der Triennale di Milano 2010 mitwirkte.

Oscar Niemeyers Primärquellen stellen Aufsätze, Interviews, Memoiren, theoretische Texte und anekdotische Erinnerungen dar: Sie sind spätestens seit den 1970er Jahren in Form von Taschenbüchern oder Sammelbänden erschienen. Die kritische Literatur ist spärlich, abgesehen von Beschreibungen und Fotoreportagen seiner Werke (u.a. Alan Hess' *Niemeyer: Häuser und Niemeyer. Bauen für die Öffentlichkeit* aus 2006), ferner eine Reihe von Interviews, die erst ab 1965 und in den 1990er und 2000er Jahren geführt wurden. Generell besteht das schriftliche Material aus den Händen Niemeyers bis zur Einweihung Brasílias

²⁵ Originaltitel "*Oscar Niemeyer: a vida é um sopro*", Regisseure Fabiano Maciel und Sacha, Brasil 2009.

1960 -also die Periode, welche die vorliegende Forschung betrifft - aus Theorieabhandlungen in *Módulo* und *Brasília*.²⁶

Eine Annäherung an Oscar Niemeyers eigenen theoretischen Diskurs versuchte Miguel Alves Pereira (Univ. Brasília 1997), dem eine bemerkenswerte Analyse von Niemeyers sozialpolitischen Einstellungen²⁷ gelungen ist. Im spezifischen Bereich seiner Architektur sind die Aufsätze und Artikel des Architekturhistorikers Lauro Cavalcanti (Brasília 2006 und 2008) wegen seiner historischen Hintergrunddarstellung von Bedeutung.²⁸ Im Übrigen bleibt Niemeyers Schaffen ein beliebtes Thema von Diplom- und Masterarbeiten der Universität Brasília.²⁹ Dabei gehen Literaturquellen in der Regel kaum über den Bestand auf portugiesischer Sprache hinaus und wiederholen im besten Fall klassische, für die Literatur über Brasília vermeintlich obligatorische, Zitate. Dazu gehören u.a. Sybille Moholy-Nagys zornige Bemerkungen in *Progressive Architecture* von 1959, Bruno Zevis harte Vorwürfe von 1960-61, Holstons Kritik an dem städtebaulichen Projekt von 1989, Norma Evensons *Two Capitals* von 1973 oder Gideons-Léger-Serts Artikel über Monumentalität in *The Architectural Review* von 1948.

Im europäischen und insbesondere auf dem deutschsprachigen Forschungsgebiet ist sehr wenig über Oscar Niemeyer geschrieben worden. Erst um 2007 (Niemeyers 100. Geburtstag) und um 2010 (fünfzig Jahre nach der Gründung Brasílias) sind Erinnerungsartikel oder kritische Überblicke erschienen. Niklas Maak schreibt für die *Frankfurter Allgemeine* nach einem Gespräch mit Oscar Niemeyer über Brasília und zitiert in seinem Artikel Boulées *Kenotaph* für Newton und Borrominis *San Carlo alle Quattro Fontane*:³⁰

"Es ist eine tropisch erhitze Moderne, die Niemeyer erfand/.../ Niemeyer baute in diesem horror vacui³¹ die ermutigenden Zeichen eines Neuanfangs. Seine architektonischen Skulpturen sind auch Teil einer Ikonographie des Weltraumzeitalters. Vieles sieht nach

²⁶ Artikel wie z.B. *Depoimentos* (Aussagen) aus 1955 und 1958, *O problema social na arquitetura* (1955), *A imaginação na arquitetura* (1959), *A Forma na arquitetura* (1961), *Minha Experiencia em Brasilia* (1961).

²⁷ Niemeyer wurde bereits 1945 Mitglied des *Partido Comunista Brasileiro* und 1992 als dessen Präsident gewählt, 1963 mit dem Lenin-Friedenspreis honoriert, und baute zwischen 1971 und 1980 den Sitz der *Partie Communiste Française* in Paris.

²⁸ Cavalcanti, Lauro: *Moderno e Brasileiro. 1930-1960*", São Paulo 2006.

²⁹ FAU, Abkürzung für *Facultad de Arquitetura e Urbanismo*.

³⁰ Boulée, Etienne-Louis, französische Barockmeister 1728-1799.

³¹ Wahrscheinlich wird vom Autor der lateinische Ausdruck hier nicht unbedingt richtig benutzt, oder meinte er "aus lauter horror vacui"?

Mondsiedlung, Flugobjekt, Raumschiff aus..."³²

Alan Hess³³ kommentiert, wie Niemeyers Plastizität und Überschwänglichkeit der Betonformen neue Architekten wie z.B. Koolhaas oder Zaha Hadid begeistern. In Erinnerung an Oscar Niemeyer zeigt die deutsche Presse ansonsten distanzierte Hochachtung, meist Skepsis und Ironie³⁴. Hanno Rautenberg kommentiert in *Die Zeit* zu Niemeyers Geburtstag 2007:

*"Ein unanständiger Barockbaumeister also, der nichts übrig hatte fürs Praktische, für jene kühle, rationale Architektur, die in den Fünfzigern die Welt eroberte. Die Kollegen bauten auf Verstand, er baute auf Gefühl, auf schmeichelnde Sanftmut, wilden Kitzel. Eine Architektur der Haltlosigkeit, den Traditionen enthoben und fest entschlossen, auch die Schwerkraft hinter sich zu lassen. Nichts als Schwulst, meinten die Kollegen – Moderne mit Tropenfieber."*³⁵

Die anfangs dieser Einleitung besprochene Ausstellung der Triennale 2010 suchte, wie gesagt, eine etwas aktuellere Diskussion - vielleicht durch ihren auffallenden Titel - anzuregen. Spinellis Artikel *Processo alla Capitale*³⁶ (im Katalog) verbindet und konzentriert alle wichtigen Vertreter der früheren Brasília-Kritik (in dieser Arbeit später opportun zitiert): Rogers 1954 in *Casabella*, Giedion 1956 (aus dem Original 1948), Dorfles 1954, Pier Luigi Nervi mit seinem Vorbehalt gegenüber Niemeyers Stahlbeton-Technik (*Casabella* 1959) und besonders Bruno Zevi u.a. in *L'architettura cronache e storia* 1960, der zusammen mit Max Bill³⁷ (von Spinelli vergessen?) in den 1950er Jahren die härteste Front der Kritik mit aggressiven Metaphern und radikaler Ablehnung bilden sollten.

Eine klare Aussage für Brasília gegen solche Signale von Skepsis und Zorn stellte die prominente italo-brasilianische Architektin Lina Bo Bardi (Rom 1914 - São Paulo 1992),

³² Maak, Niklas: "Der tropisch erhitzte Meister der Moderne", FAZ online 06.12.2012.

³³ Hess, Alan: *Oscar Niemeyer. Bauten für die Öffentlichkeit*, München 2006, S. 31.

³⁴ "Für Brasília - dieses halbmisslungene Konstrukt aus einem öden Hochplateau, Träumen von der Idealstadt und unendlich viel Beton - entwarf er die immer noch großartigen Gebäude: den Nationalkongress mit Doppelhochhaus, Schale und Kuppel gleich einer abstrakten Skulptur. Die Präsidentenresidenz brachte er mit Pfeilern, die ausschwingen wie lose hängende Segel, ins Schweben. Die Kathedrale kleidete er in Glas, das er mit weißen bumerangförmigen Rippen taillierte". Zitat aus Karin Schulze, *Der Spiegel online*, 06.12.2012.

"Eine tropische Moderne, eine mit Verve für den Augenblick, in dem man nach oben sieht und "aaah" sagt, hingerissen vom Schwung der Kurven, von einer Leichtigkeit, die man Beton nie zugetraut hatte"
Zitat aus Frauke Niemeyer, *Die Zeit online*, 06.12.2012.

³⁵ Rautenberg, Hanno 2007.

³⁶ Ausstellungskatalog "Brasília, un'utopia realizzata", Triennale di Milano 2010.

³⁷ Bill, Max: "Architect, Architecture and Society", Artikel vom August 1954, in: Andreas, Paul (Hrsg) *Oscar Niemeyer, A Legend of Modernism*. Ausstellungskatalog des Deutschen Architekturmuseums, M. Frankfurt Main 2003 S. 115.122.

Herausgeberin von *Habitat* und Hauptarchitektin des *Museo da Arte Moderna* in São Paulo, zur Debatte. Bo Bardi hat wie kaum ein*e andere*r Architekt*in die Problematik der Utopie Brasílias - sozial aber auch ästhetisch - wahrgenommen und mit sensiblem Bewusstsein aus der Distanz der Kunstmetropole São Paulo intelligent in Frage gestellt. Bruno Zevi schrieb 1961:

*"...In poche ore, la città sinistra dei funzionari, artificiosamente vestita dalle decorazioni strutturalistiche di Niemeyer si è trasformata in una prigione sbarrata da onghi lato dalla foresta vergine"*³⁸

Bo Bardi reagierte in einem offenen Brief

*"....La fragilità dialettica di Brasilia è solo la fragilità di oggi...Il problema di tutti, oggi, è di costruire con questo materiale povero una cultura...è povero, è lunare, è disperatamente miserabile, ma è la realtà di un paese"*³⁹

Ihre Anlehnung an den Brutalismus, die Bo Bardi im MASP⁴⁰ offensichtlich macht, bringt sie trotzdem und ohne großen Widerspruch der *free form* in Niemeyers Brasilia sehr nah. Für die Brasilia-Forschung und insbesondere für das interpretatorische Forschungsziel dieser Arbeit ist sehr zu bedauern, dass Lina Bo Bardi sich niemals über Niemeyers gesamte ästhetische Konzeption, z.B. die des *espectaculo arquitetural*, ausführlich geäußert hat.

Eine neue Dimension der Debatte um die Moderne in Brasilia eröffnet der Aufsatz des argentinischen Architekten, Historikers und Urbanismus-Kritikers Adrian Gorelik, "*Brasília, o Museu da Vanguarda, 1950 e 1960*" von 2005⁴¹. Goreliks Gedanke ist überhaupt neu in der Konstellation der kritischen Forschung über Brasilia als Architektur, zudem interessant: Die Hauptstadt sei entstanden, so Gorelik, gerade im ungünstigsten Zeitpunkt der brasilianischen Moderne; die Inszenierung von Costa und Niemeyer sei sofort Vergangenheit, Museumsobjekt geworden. Eine provozierende und für unsere Sichtweise des Problems absolut spannende Frage. Die wichtigste Fragestellung von Adrián Gorelik ist gerade die, ob

³⁸ "Innerhalb weniger Stunden verwandelt sich die grausame Stadt der Beamten, oberflächlich verkleidet durch Niemeyers strukturalistischen Dekor, in ein abgesperrtes Gefängnis auf jeder Seite des Urwalds". Zitat aus Bruno Zevis "*Brasília: le forme denunciano i contenuti tremendi*", in: *L'architettura cronache e storia*, Anno X giugno Nr. 104, 1964, S. 77.

³⁹ "Die dialektische Fragilität Brasílias ist bloß die Fragilität unserer Zeit. Das Problem liegt uns allen daran, heutzutage mit diesem armseligen Baustoff eine Kultur aufzubauen. Es ist arm, es ist wie eine Mondlandschaft, es ist zum Verzweifeln arm, aber es ist die Realität eines Landes". Lina Bo Bardi, zitiert in Luigi Spinellis "*Brasília. un'utopia realizzata*", Triennale di Milano 2010, S. 157.

⁴⁰ MASP: Abkürzung für *Museu de Arte de São Paulo*, 1968 fertiggebaut nach einem Entwurf von Lina Bo Bardi.

⁴¹ Gorelik, Adrián: *Das Vanguardas a Brasília. Cultura Urbana e Arquitetura na América Latina*, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2005, S. 151 ff.

Niemeyers Metapher der Zukunft nicht letztendlich einen "modernisierenden Schlüssel für die Ambitionen eines Staates auf nationale Kultur, Wirtschaft und Gesellschaft" verkörpern sollte, während die Utopie aus Beton gleich nach der Geburt museale Makulatur wurde.⁴²

*"Der erste Eindruck eines Museums, den Brasília vermittelt, entsteht aus der Gewissheit, dass die Bauten der Stadt gerade das Epos preisgeben, welches sie selbst als Protagonisten darstellen"*⁴³

Gorelik nährt sich, sobald er die Bauwerksymbolik interpretiert, dem Diskussionsfeld der Architektursemiotik - was Umberto Eco bereits 1968 am Beispiel u.a. von Brasília thematisiert hatte⁴⁴. Weil die vorliegende Dissertation gerade auf die symbolische, metaphorische fassadenartige, maskenhafte Denotationsarchitektur Niemeyers - und zwar als eine der zentralen Fragen - fokussieren will (am Beispiel des Alvorada Palastes und u.a. des Obergerichtshofes), war die Recherche nach einem theoretisch-deutenden Instrumentarium in die semiotische Richtung eine große Herausforderung.

3. Narrativen im Bauprozess, mediale Repräsentation, AICA Kongress

Die Baugeschichte Brasílias ist bisher nur lückenhaft dokumentiert worden, vor allem durch die Berichte der NOVACAP-Monatszeitung *Brasília*, die Beschreibung einzelner Bauwerke in Niemeyers Magazin *Módulo*⁴⁵ sowie die Fotoreportage der Baustellen von Marcel Gautherot⁴⁶. Auch die strategische Baupolitik Juscelino Kubitscheks ist nur durch sparsame Dokumentationen erkennbar: in offiziellen Fassungen seiner Reden, anekdotischen, meist selbstgefälligen Biographien, Propagandafilmen und Fotoreportagen der Gesellschaftspresse. Insofern war in der Recherche insbesondere die Suche nach zuverlässigen und aussagekräftigen Quellen eine zentrale Aufgabe. Während im historisch-soziologischen Bereich, d.h. über die politischen und kulturellen Bedingungen der 1950er

⁴² Gorelik 2005, S. 164.

⁴³ Gorelik 2005, S. 157.

⁴⁴ Eco, Umberto: *La struttura assente*, Milano 1968.

⁴⁵ *Módulo* wurde von Oscar Niemeyer 1955 gegründet und war neben *Acrópole* und *Habitat* die wichtigste periodische Publikation über Architektur bis 1965, als die Zeitschrift vom Militärregime geschlossen wurde.

⁴⁶ Gautherot, Marcel (1910 -1996) wurde als Fotoreporter neben Mário Fontenelle unofficial mit der Berichterstattung der Baustellen beauftragt. Anders als Fontenelle, der der NOVACAP zu dem realen Bericht verpflichtet war, inszenierte Gautherot frei Perspektiven der Hauptstadt, die deren Monumentalität dramatisch und sozialkritisch dokumentierten.

Jahre und zum Wirtschaftsaspekt *developmentalism*, relativ viel veröffentlicht wurde - speziell der Aufsatz Sheldom Marams *Kubitschek and the politic of exhuberance 1956-1961* (1990), ferner Grace de Freitas (2007), Lucia Lippi Oliveira und Eloisa Espada (2010) - fehlte bis heute eine grundlegende biographisch und fachkritische Arbeit über Lúcio Costa. Seine Memoiren von 1987 bieten eine lückenhafte Rekonstruktion und wirken eher anekdotisch.⁴⁷

Die vorhandene Dokumentation über den Entwurfsprozess, die Planung und der Bau Brasílias beschränkt sich auf die offiziellen Mitteilungen im *Diario de Brasilia* (nachträgliche Publikation der Föderalregierung mit Sitz im *Planalto*); die Aussagen in Interviews und selbst verfassten Texte von Niemeyer und Lucio Costa (in der Regel autobiographisches Material); dazu Artikel zeitgenössischer Periodika, wie z.B. *Brasilia* von der NOVACAP⁴⁸, Niemeyers eigene Monatszeitschrift *Módulo* oder *Habitat und Acrópole*; Lucio Costas Begleittext „*Relatório do Plano Piloto de Brasília*“ und auf Bilddokumente über die zahlreichen Baustellen, u.a. von den offiziellen Baufotografen Mário Fontanelle und Marcel Gautherot. Die offizielle Homepage *Casa de Lúcio Costa* präsentiert einige bisher unveröffentlichte Interviews mit dem Architekten, leider für eine tiefgründige Recherche über Lúcio Costas Oeuvre und Laufbahn unzureichend.

Eine wissenschaftliche Untersuchung der medialen Repräsentation, der narrativen Strategie und grundsätzlich über diskursiv-visuelle *mise-en-scène* in Brasílias Bauprozess gibt es in systematischer Form noch nicht. Informativ sind z.B. die Dissertation von Videssot an der FAU der Universität Sao Paulo (2009) über Fotomontagen in NOVACAPS Presseorgan *Brasília*, ferner der Artikel "*Brasilia, ville radieuse photogénique*" von Angotti-Salgueiro (2013) und Espadas Abhandlung über den Fotografen Marcel Gautherot in Niemeyers Zeitschrift "*Módulo*" (2009). Alle drei Autorinnen publizierten online verschiedene Aufsätze, die sich zum Teil thematisch überschneiden und leider sehr sparsam illustriert wurden.⁴⁹ Propagandistische und selbstbehauptende Strategien jenseits der medialen Propaganda und

⁴⁷ Nach Oscar Niemeyers Tod im Dezember 2012 (im Alter von 104 Jahren) ist eine Reihe von Publikationen zu erwarten, die freigegeben werden. Siehe weiter oben Anmerkung 25.

⁴⁸ Die NOVACAP (aus *nova* und *capital* gebildete Abkürzung) war als Gesellschaft für die Urbanisierung der neuen Hauptstadt ein halb privates, halb staatliches Unternehmen der Föderativen Regierung. Es wurde durch das Gesetz 2874 Anfang der Amtsperiode J. Kubitscheks, im September 1956 gegründet. Die Novacap ist war die gesamte Verwaltung, Bauausführung, Logistik, Arbeiterunterbringung- und Bezahlung, etc. verantwortlich. Oscar Niemeyer wurde mit der gesamten architektonischen Gestaltung, die Ingenieure Israel Pinheiro und Bernardo Sayao mit der technischen Bauausführung beauftragt. Die Zeitschrift *Brasília* wurde als offizielle Publikation der NOVACAP ab 1957 monatlich herausgebracht.

⁴⁹ Z.B. Espada, Eloisa: *As construções de Brasília*, Rio de Janeiro 2010; Angotti-Salgueiro, Heliana: *Marcel Gautherot na revista Módulo*, 2014; Videsott, Luisa : *Narrativas na construção de Brasília: mídia, fotos, projetos*, USP 2009, u.a.

die visuelle Repräsentation stark ergänzend, wie z.B. der sehr bedeutende AICA-Kongress *Cidade Nova - Síntese das Artes* von 1959 wurden erst 2009 von Roberto Segré (Univ. F. de Rio de Janeiro) mit Beiträgen anderer Historiker thematisiert. Die vorhandene Dokumentation des AICA-Kongresses (Berichte, Programm, Ergebnisse) konnte 2014 im Rahmen des 8. DoCoMoMo (International Committee for Documentation and Conservation of Buildings Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement) offiziell unter die Lupe genommen werden.

Für die Erforschung der Narrative und der Propaganda um das Brasília-Projekt bietet die zeitgenössische schreibende Presse besonders während der Baujahre 1957-1960 reichlich Stoff. Als eine spezielle Kategorie von Primärquellen - betrachtet man sie als Zeitzeuge der Rezeption und der parteiischen Kontroverse - wurden in der vorliegenden Forschung Presseartikel und Berichte insofern berücksichtigt, als diese über das reine Historische hinausgehen, mit dem Ziel, den kunsthistorischen Kontext möglichst präzise zu reflektieren. Die Archivbestände der Wochenzeitungen aus Rio de Janeiro und São Paulo bilden einen Korpus von Forschungsmaterial, der erst in den letzten zehn Jahren historisch erschlossen wurde: Die Monographie von Michele dos Santos (2008) aus der Universität Brasília mit dem Titel "*A construção de Brasília nas tramas, imagens e memórias pela prensa escrita (1956-1960)*" zentriert sich, wie der Titel besagt, auf eine stark linguistisch-stilistische Diskussion der Befürworter gegenüber den radikalen Gegnern der Hauptstadtneugründung.

Das Material über den AICA-Kongress bietet als erste Quelle für die Recherche eine Reihe zeitgenössischer Rezensionen und Berichte (u.a. Mário Pedrosa, Henry Meyric Hughes, Meyer-Shapiro), und müsste Gegenstand einer umfangreicheren Forschung sein.

4. Vorgehensweise und Aufbau der Arbeit

Die zentrale Frage dieser Dissertation ist die nach der Inszenierung der Moderne als Architektur und gleichzeitig als rhetorisch-diskursive Konstruktion: Die Rolle und Bedeutung von Juscelino Kubitschek sind im Entstehungsprozess von Brasília fundamental, denn eine Untersuchung seines propagandistischen Fortschrittsdiskurses war die Voraussetzung für jeden weiteren Deutungs- oder Erklärungsversuch der architektonischen Realität der Stadt, (wie z.B. urbane Planung, formalistische Analyse, qualitative Diskussion etc.). Der vorliegenden Arbeit ging zunächst das Interesse am modernistischen Diskurs voraus. Erst im Laufe der Arbeitsstrukturierung wurde der Schwerpunkt auf das Interpretatorische gesetzt, während neue spannende Problemfragen entstanden, so z.B. die visuelle mediale Inszenierung und die Definitionsproblematik der niemeyerschen *Architektur der*

Überraschung.

Es wurde zuerst versucht, festzustellen, worin Niemeyers Begriff von *Show* oder architektonischer *Performance* in den 1950er Jahren überhaupt bestand. Dafür wurden einerseits diejenigen Bauten *ausgeschlossen*, die unmittelbar nach April 1960 entstanden, und andererseits zahlreiche gleichzeitig entworfene oder später konkretisierte Projekte, die sicherlich dabei geholfen hätten, Niemeyers Konzept der freien Form auf Stahlbeton besser zu illustrieren (z.B. die Universität von Brasília, das Memorial für Lateinamerika in São Paulo, das Museum für Moderne Kunst in Niteroi, das Verlagshaus Mondadori in Mailand, und sogar emblematische Monumentalbauten wie das gerade 1960 geplante Außenministerium in Brasília, der Itamaratí-Palast). Hätten sie ein besseres Licht auf Niemeyers visuelle Strategien seiner surrealistischen Architektur geworfen? Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass Niemeyer bis April 1960 - als chronologisch historische Abgrenzung und methodische Grundlage der Dissertation - bereits eine Formsprache beherrschte, die genug definiert und eigenständig war, um daraus das Phänomen Brasília interpretieren zu können als einen in der Tat umstrittenen Baustil, der bekanntlich Gegenstand einer umfangreichen, qualitativ sehr unterschiedlichen Literatur wurde.

Die erste Aufgabe im Verlauf der Forschung war es, Quellen und Dokumente zu überprüfen, die einen Blick in den politischen und baupolitischen Diskurs des Präsidenten Kubitschek erlaubten: Originalfassungen seiner Reden, zeitgenössische Presse als Primärquelle, propagandistisches Material, Medienberichte. Kubitscheks pragmatisches Programm des *nacional-desenvolvimentismo* soll im ersten Kapitel als Voraussetzung für seine Politik besprochen werden: Zuerst im Kontext des wirtschaftlichen Booms der Nachkriegszeit und daher die Entstehung - besonders in der Hauptstadt Rio de Janeiro - einer Sozialschicht, die Kubitschek als Vertreter eines modernen *way of life* feiert und gleichzeitig die Traditionswerte des kolonialen Brasiliens - die sogenannte *brasilidade* - weiter pflegt. Kubitscheks Einstellung und konkrete Verbindungen zu dem Institut für Brasilianische Studien (ISEB) als Propagandaplattform⁵⁰ (teilweise auch für die oppositionelle Debatte) müssen hier berücksichtigt werden. Sein Engagement für städtische Bauprogramme in seiner Funktion als Gouverneur Belo Horizontes, wo ihm Oscar Niemeyer bereits sein außergewöhnliches Talent als junger Architekt beweisen konnte, werden am Ende des Kapitels in Zusammenhang mit dem historischen Hintergrund des Brasilia-Auftrags gebracht. Relevante historische Quellen sind zu diesem Thema offizielle Ansprachen, Interviews,

⁵⁰ Anzumerken ist, dass der etwas verwirrende Name *Institut für Höhere Brasilianische Studien* nicht wirklich auf eine Forschungseinrichtung verweist. Als staatlich subventionierte Institution hatte das ISEB grundsätzlich propagandistische und indoktrinierende Aufgaben.

Filme, autobiographische Texte, Presseartikel und Rezensionen. Sie ermöglichen einen kritischen Überblick über den soziokulturellen Rahmen, der die Wahlkampagne und später die Amtszeit Kubitscheks prägte. In einem zweiten Abschnitt wurde auf die Hintergründe von fundamentalen Entscheidungen Kubitscheks fokussiert: den Bau der neuen Hauptstadt und die Auftragsvergabe für deren Entwurf und die Bauleitung an Oscar Niemeyer.

Theoretische Grundlagen für Kubitscheks Konzept des *developmentalism* finden sich u.a. in Abhandlungen von Mitgliedern des ISEB, dessen Publikationen und Vortragsreihen die Fortschrittspolitik erklären und propagieren. Die historischen Hintergründe von Niemeyers Pampulha-Auftrag 1942⁵¹ bringen den Beweis für Kubitscheks liberal orientierte Baupolitik und seine Initiativen - u.a. den Bau des *Torre Kubitschek* 1952 (Wohnhauskomplex Kubitschek Tower) während seiner Amtszeit als Gouverneur von Belo Horizonte. Neben dem Versuch einer Definition der brasilianischen Begriffe "modern" und "Moderne" erarbeitet das Kapitel grundsätzlich eine kurze Einleitung zur Rhetorik des Fortschritts und zum *Programa de Meta* (dt. Ziele), zumal das gesamte politische Programm von Kubitschek sich auf die Förderung von Brasília - Endprodukt oder Zielergebnis - orientiert.

Die starke Symbolik - politisch, sozial und kulturell - der Hauptstadtneugründung zu begreifen, bedeutete in dieser Forschung, zuerst den Diskurs zu beobachten, um die Existenz jener mythischen Konstruktionen zu identifizieren, welche Pécaud (1989) und Vidal (1995) zumindest ansatzweise suggerieren. Es musste dabei unbedingt eine klare Differenzierung der Natur der Mythen um Brasília beachtet werden, zumal vom Begriff Mythos in der Brasília-Forschungsliteratur sehr allgemein und eher unpräzise Gebrauch gemacht wird, andererseits weil hier das Mythische wichtiger Bestandteil der Diskussion und Argumentation sein wird.

Das Kapitel 3 konzentriert sich auf die Auseinandersetzung mit Costas Masterplan a) um die Teilnahme des großen Meisters an dem Entwurfsprojekt zu präzisieren, b) um der mythisierenden Interpretation vom Costas-Entwurf (durch Paradigmen von Zukunft und technischer Entwicklung) auf den Grund zu gehen und c), um daran festzustellen, inwiefern die Utopie notwendig war für das Begreifen oder die Rechtfertigung eines Projekts der Avantgarde. Es wird also die Diskussion der urbanen Konzeption Lucio Costas im dritten Kapitel erst eröffnet, nachdem die Prinzipien von Kubitscheks legitimierender Strategie, die politischen und kulturellen Voraussetzungen zur Entstehung des Projekts der Hauptstadt, sowie auch gewissermaßen die Figur Oscar Niemeyers – entscheidend zentral in der

⁵¹ Niemeyer wurde 1942 von Kubitschek mit dem Entwurf und Bau eines Freizeitkomplexes in Pampulha, einem Vorort von Belo Horizonte (Bundesstaat Minas Gerais) beauftragt.

Wettbewerbsepisode - zumindest als Grundlage dargestellt wurden.

Lúcio Costas Konzeption – zwischen *lecorbusianischer* Ordnungsarchitektur und den Zitaten europäischer Vorbilder - wird in Hinblick auf die diskursiven Mythen u.a. der *Modernidade*, der sozialgerechten Stadt der Zukunft aber auch auf die Instrumentalisierung dieser Utopie, möglicherweise als Motor und Rechtfertigung des *Developmentalism* untersucht. Primärquelle für die theoretischen Aussagen Lucio Costas, abgesehen von einzelnen Aufsätzen (siehe Literaturverzeichnis), ist prinzipiell der Begleittext des Masterplans "*Relatório del Plano Piloto de Brasília*".

Auf der Grundlage des Masterplans soll im vierten Abschnitt ein chronologischer Überblick über Niemeyers Bauten folgen, deren Beschreibung und Deutung im Einzelnen Hauptthema der Diskussion im Kapitel IV sind: Angefangen mit dem *Palacio da Alvorada*, der Residenz des Präsidenten - überhaupt das erste Bauwerk von Niemeyer außerhalb von Lucio Costas Grundriss -, fundamental als metaphorische Inszenierung, als Zitat, als reale und symbolische Bühne. Der Überblick umfasst außerdem die Architektur am Platz der Drei Gewalten, bestehend aus dem Parlamentskomplex (*Congresso Nacional*), dem Regierungssitz (*Palácio do Planalto*), dem Obersten Gerichtshof (*Supremo Tribunal Federal*) und dem Gründungsmuseum.

Ein *zweiter* Teil der Forschung widmet sich im Kapitel IV: den einzelnen Bauwerken und deren Analyse zuerst rein visuell, danach aus interpretatorischer Sichte. *Visuell*, zumal der Präsidentenpalast und die wichtigsten Bauwerke im symbolischen Dreieck auf dem Platz der drei Mächte speziell in ihrer Außenstruktur beschrieben werden sollen. *Interpretatorisch* insofern, dass unsere Ausgangsthese - wie bereits formuliert - eine neue Betrachtung gegenüber der bisherigen Sichtweise des niemeyerschen Spektakulären voraussetzt, d.h. den Versuch einer anderen Lektüre zu unternehmen. Das visuelle und technische Prozedere von Oscar Niemeyer soll im Lichte der visuellen Mythisierung der Hauptstadt durch Medien und durch den Gründungsdiskurs betrachtet werden, als eine plakative, demonstrative Inszenierung brasilianischer Moderne.

Insofern beschränkt sich diese Arbeit auf die Beschreibung und Deutung (mit Hilfe von eigenen Fotoaufnahmen vor Ort) von ausgewählten Objekten, darunter der *Alvorada-Palast*, der die Grundlage bildet für die Diskussion von Niemeyers Show-Architektur. Diese Prinzipien werden dann für die Interpretation der Bauten am *Platz der Drei Gewalten* weiter diskutiert. Es wurden die Kathedrale⁵², der Bahnhofsbereich und der Fernsehturm - allesamt

⁵² Das international bekannteste Emblem Brasílias ist, neben der Kuppel des Abgeordnetenplenarsaals im Kongresshaus, die *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida* (dt. unsere Liebe /Heilige Erschienene Frau). Entworfen und begonnen 12.09.1958, war in ihrem äußeren Betongerüst 1960 fertig, jedoch erst im Mai 1970 vollendet und eingeweiht.

Bauwerke, die sich zur Zeit der Inauguration in unterschiedlichem Bauzustand befanden - zugunsten der Eingrenzung des Themas und der Konzentration aus dieser Analyse systematisch ausgeschlossen. Das Bildmaterial stammt größtenteils aus Originalaufnahmen einer Recherche vor Ort im März und April 2013 in Brasília und Rio de Janeiro.

Der *Palast der Morgenröte* (offizielle Residenz des Präsidenten) wird, als Grundlage der Diskussion von Niemeyers Konzept der Architektur als überraschendes, emotionales Schauspiel, nachfolgend Gegenstand einer möglichst detaillierten Beschreibung und Interpretation. Da hier die Diskussion nicht mehr abstrakt sondern fachtechnisch wird - weil gerade die Untersuchung von Niemeyers bautechnischen Verfahren das bestätigende Ergebnis bringen soll - beschäftigen im *Alvorada* und am *Platz der Drei Gewalten* die Beschreibung, der Vergleich und vor allem eine Gegenüberstellung kritischer Meinungen, die zumindest die Möglichkeit einer Debatte gewährleisten sollen. Insofern stellt diese Untersuchung einen ersten interpretatorisch-analytischen Versuch dieser Werke in der Brasilia-Forschung dar, zumal die einzig vorliegenden Studien entweder Niemeyers Formenstil global erläuterten (Underwood 1994) oder eine meist allgemeine Beschreibung der Einzelbauten abgeben (Bruand 1999 oder Phillipou 2008, früher Fils 1982 und Stäubli 1965). Das Kapitel 5 schließt mit einem Blick auf das Gründungsmuseum, eines in der Geographie des Platzes und im gesamten Masterplan nicht unbedeutenden Gebäudes, dessen Interpretation - *als Mahnmal?*, *als Gedenktafel?* - eine Reihe symbolischer, möglicherweise metaphorischer Elemente erleuchten soll. Auch hier war ein kritischer Blick auf die architektonisch-rhetorische Symbolik des Museums bisher unbekannt. Das Werk wurde lediglich in einer Masterarbeit für Architektur an der Universität São Paulo mit sehr allgemeinen Angaben praktisch nur aufgelistet (Simone Gonçalves, São Paulo 2010), des weiteren in einer gesamten Darstellung von Niemeyers Projekten kurz erwähnt (Joseph Botey, Barcelona 1996).

Der dritte Abschnitt der Arbeit registriert die verschiedenen Ereignisse während der Bauentwicklung mit dem Ziel der offiziellen Einweihung im April 1960 und wertet diese nach ihrer Relevanz oder Bedeutung für den Diskurs aus: a) Inaugurationsberichte, b) Das offizielle Programm der Feierlichkeiten (für Rio de Janeiro als Abschiedsort und für Brasilia als Empfangs- und Neubeginnsort eines *rite de passage* konzipiert), c) Den Auftrag für ein elegisch-feierlich symphonisches Stück (was Bestandteil des mythischen Diskurses ist). Der Diskurs um Brasilia, bestehend zuerst aus Reden, philosophischen Abhandlungen sowie Artikeln in Periodika, wird erst dann in der Fotoreportage, in der Werbereklame und in der

graphischen Inszenierung der Baustelle begreiflich. Hier waren Wochenmagazine und Fachzeitschriften Gegenstand der Recherche, Auswertung und Deutung ausgewählter Beispiele aus einer Vielzahl von Fotomaterialien, wobei prinzipiell - je nach Verfügbarkeit der Originalausgaben und Zugänglichkeit in den Archivbeständen etc. - die Abbildungen aus direkten Quellen bevorzugt wurden. Bei relevanten Ereignissen wie dem *Congreso AICA de Críticos de Arte* von 1959 standen Originalfassungen von Eröffnungsreden, Vorträge, Berichte und kritische Abhandlungen in Módulo oder Brasília zur Verfügung. Besonders wichtige Schriften und Ansprachen (z.B. des Ministers Malraux) wurden eigens vom Verfasser aus dem Portugiesischen bzw. aus dem Französischen übersetzt.

Die Auswertung sowie Vergleich und Interpretation von Primärquellen erfolgt in dieser Arbeit auf der Grundlage von Reden im Original, Erklärungen und Aussagen der Protagonisten (in erster Linie Kubitscheks, seiner Entourage im Regierungsalldag, Niemeyers und Lúcio Costas, verantwortlichen Ingenieuren und Bautechnikern wie Joaquim Cardoso oder Israel Pinheiro). Dazu sind journalistische Texte aus zeitgenössischen Quellen, die eine doppelte methodische Bedeutung erweisen, wie z.B. die beschreibenden Artikel aus *Modulo*, *Brasilia* oder *Habitat* sowie *Correio Brasiliense* (Tageszeitung Brasílias), welche zum einen als sekundärer Quellenstoff über ein Bauwerk berichten, zum anderen aber zeitgenössische Wahrnehmungsformen und künstlerische Betrachtungsweisen lebendig und unmittelbar widerspiegeln und daher als Primärquellen fungieren können.

1 Fortschritt und Moderne. Kubitscheks Vision von Brasília.

Der Aufbau der Dissertation setzt zuerst einen Überblick über den politischen und kulturellen Kontext Brasiliens von Anfang der 50er Jahre voraus, um den Gründungsprozess, der Baugeschichte und der Mediatisierung von Brasília zu verstehen. Das Kapitel 1 erläutert das Konzept des "*developmentalism*" und die Präsenz des ISEB, einer staatlichen Kultureinrichtung mit starkem philosophisch-politischem Einfluss und mit Mitgliedern des Regierungskabinetts eng verbunden. In einem zweiten Abschnitt wird die Idee einer brasilianischen "Modernität" als Grundlage von Niemeyers Architektur untersucht. Unmittelbar damit verbunden stehen hier künstlerische und baupolitische Interessen der Regierung im Mittelpunkt, zumal Juscelino Kubitschek, zuerst als Gouverneur Belo Horizontes, dann als Staatsoberhaupt, sich das Hauptziel setzte, durch die symbolische Kraft von Bauprojekten -Pampulha, Brasília- internationales Ansehen zu gewinnen. Wichtig ist in diesem ersten Forschungsabschnitt der Arbeit zu verdeutlichen, inwieweit die Idee der brasilianischen Moderne vage oder unspezifisch bleibt, da sowohl der Fortschrittsdiskurs als auch die Ästhetik von Brasília überhaupt auf einer Konstruktion, auf einem immer wieder neu zu definierenden Begriff von "modern" basiert.

1.1 Wirtschaft und Kultur des *Developmentalism*. Kubitscheks politischer Diskurs.

1.1.1. Brasília, Synthese im *Programa de Metas*

Die Geschichte des Projekts für eine neue Hauptstadt Brasiliens im Landesinneren geht bis in die ersten Augenblicke der Unabhängigkeit vom portugiesischen Imperium um 1822 zurück. Die konkrete Initiative für die Versetzung der politischen Hauptstadt von Rio de Janeiro in die zentrale Region des Bundestaates Goiás und dafür die Gründung einer neuen Verwaltungsstadt wurde aber erst mit Juscelino Kubitschek (1902-1976) ab 1956 zu einem ernststen Anliegen seiner Regierung und konsequenterweise während der Wahlkampagne und zum wichtigsten Ziel seines fünfjährigen Regierungsprogramms erklärt.

Juscelino Kubitschek (1902-1976)⁵³, allgemein sehr oft einfach JK benannt, war 1940 Bürgermeister von Belo Horizonte, 1954 Abgeordneter, 1950 Gouverneur des Bundestaates Minas Gerais, und wurde 1955 zum Präsidenten gewählt. Kubitschek entwarf sofort ein Zielprogramm (port. „*Programa de Metas*") in welchem die administrative Versetzung der Hauptstadt in das neu geplante Brasília als Ziel-Synthese (port. *meta síntese*) festgelegt und

⁵³ Die Amtszeit von Juscelino Kubitschek beginnt am 31.01.1956 und endet am 31.01.1961.

später in ein übergreifendes Konzept übertragen werden sollte. Die *neue* Hauptstadt sollte auch die *neue* Nation auf gleichem Niveau mit internationalen Mächten setzen und durch eine enthusiastische Aufnahme der Moderne dann nicht nur als Industriekoloß sondern als führende Nation an der Spitze stehen⁵⁴. Insofern zeigt sein Diskurs, dass Kubitschek das bereits erreichte Prestige der brasilianischen Architektur auf internationaler Ebene nicht unbedingt erkennt –oder erkennen will. Denn das frühere Werk Niemeyers und Affonso Reidys aus den 40er. war in Europa und USA sehr bekannt, die Architektur Brasiliens genoß daher eine besondere Position. Jedoch insistierte der legitimierende Diskurs paukenschlangend -rein strategisch- in der Notwendigkeit internationaler Anerkennung.

Politisch entsteht Brasilia im Zeichen des sogenannten “*nacional desenvolvimentismo*” (englisch etwa *national developmentalism*)⁵⁵. Fortschritt und Wirtschaftsentwicklung sind die Grundlagen von Kubitscheks' Politik. Das Regierungsprogramm, das er im Juli 1956 beim Amtsantritt dem Parlament vorlegt, zentriert sich auf den Slogan *Cinquenta Anos em Cinco*: d.h. einen Wirtschaftswachstum von fünfzig Jahren in seiner Amtszeit von fünf Jahren zu erreichen. Die **Abb. 1** zeigt Aufnahmen der Wahlkampagne von Juscelino Kubitschek mit dem Slogan "fünfzig Jahre in fünf". Kubitschek entwirft ein *Programa de Metas* (Zielprogramm) in dreißig Zielpunkten, die grundsätzlich die Wirtschaft betreffen. Das Hauptziel ist jedoch eine Art Synthese aller Ziele gewesen, das durch den Bau Brasília erreicht werden soll. Das wird eine der wichtigsten, aber nicht die einzige Sorge Kubitscheks, der bereit ist, ein großangelegtes Programm von Industrialisierung großer Städte besonders durch die Förderung der Automobil- und Agrarindustrie und den Bau moderner Autostraßen, zu installieren.

Interessant ist in diesem Prozeß zu beobachten, wie die Entstehung der Stadt in Kubitscheks politischem Diskurs mit Abstraktionen belegt oder gerechtfertigt wird, die auf eine Reihe von Prinzipien und Grundbegriffe anspielen und die Hauptstadt mit einer mythischen Bedeutung charakterisieren: Fortschritt und Modernität; Eroberung des Inlands als eine historische und religiöse Mission. Kubitschek benutzt und propagiert den Begriff *Desenvolvimentismo*, (englisch *developmentalism*), im Sinne von einer *Entwicklungs- oder Fortschrittsbewegung*. Dieser Begriff erweckt automatisch den Eindruck, dass man von einer wahren Theorieströmung oder - Bewegung spricht, also von etwas das im Land bereits wie eine Ideologie etabliert ist und nicht ausschließlich von provisorischen Wirtschaftsmaßnahmen. Daher der Begriff *developmentalism* anstatt *development*. Diese wird

⁵⁵ In der Dissertation von Ronald Chilcote (Cambridge 2014) wird das umgekehrt bezeichnet als „*Developmental Nationalism*“. Vgl. Chilcote 2014

nicht das einzige propagandistische Konstrukt sein, um einen Mythos aus einem Sprachgebrauch zu schaffen; eine diskursive Sprache, die er intelligent manipuliert. Laurent Vidal (2002), fasst zusammen:

„Das Entwicklungsprogramm von Kubitschek ist vor allen Dingen ein persönliches Konstrukt, das aus einem ganz individuellen politischen Wirtschaftsmodell stammen sollte, das JK peu a peu als die einzige Lösung für Brasilien durchzusetzen gelingt“⁵⁶

Die Regierung Juscelino Kubitscheks richtet das erste politische und wirtschaftliche Programm in der Geschichte Brasiliens mit einer klaren Ideologie ein. So erscheint seine Idee einer brasilianischen "Moderne" nun nicht mehr wie ein unscharfer Horizont, wie sie z.B. im Regime Getulio Vargas präsentiert wurde, als Synonym des industriellen Fortschritts. Denn Kubitschek bedient sich nun der Waffe der Entwicklungsdoktrinen, die ihm ein definiertes Programm von Urbanisierung⁵⁷ und der Legitimation für die Anwendung der Fortschrittsidee bieten.

Das *developmentalism*-Programm entsteht in einem durch internationale Spannungen getroffenen Land, aber gleichzeitig in einer sehr günstigen Wirtschaftlichskonjunktur: Die zwiespältige Beziehung zu den USA und zur UdSSR, die sich im Anfang des Kalten Krieges befinden; dazu die Unterentwicklung besonders in großen Städten und eine nach dem Selbstmord Getulio Vargas⁵⁸ erschütterte Bevölkerung. Aber Brasilien -mit den Alliierten verbunden- profitierte auch bis Ende der 50er Jahre von der gigantischen Nachfrage nach Rohstoffen, Maschinen, Getreide, usw. aus dem Europa der Nachkriegszeit.

Rein politisch ist die Position Juscelino Kubitscheks durchaus unstabil und von starken Kollisionen zwischen Opposition und Militär geschwächt (erst der 'inszenierte' Putsch vom General Lott ermöglichte, dass Kubitschek überhaupt an die Macht kam). Kubitscheks Politik wurde besonders die unkontrollierte Verfügbarkeit vorgeworfen: für eine gigantische Inflation, für jegliche Korruptionsfälle und für eine relativ strenge Kontrolle über Gewerkschaften und die damit verbundene Unterdrückung von Arbeiteraufständen

⁵⁶ Vidal 2002, S. 18.

⁵⁷ Vidal 1995, S. 185-186

⁵⁸ Vargas, Getúlio Dornelles (1882 - 1954 Rio de Janeiro) war Präsident Brasiliens von 1930 bis 1945 und von 1950 bis 1954. Vargas regierte das Land – zunächst nach einem Staatsstreich, später als gewählter Präsident – insgesamt 18 Jahre lang. Vargas' Regierungszeit zeichnete sich für tiefgreifende Veränderungen. Vargas förderte den Nationalismus (etwa indem ethnische Minderheiten wie z.B. die Deutschbrasilianer verpflichtet wurden, Portugiesisch zu sprechen), Industrialisierung, Zentralisierung, Populismus (vor allem im Gegensatz zur alten aristokratischen Elite, die Brasilien vor 1930 beherrscht hatte) und den Aufbau eines Sozialstaates. Er setzte sich für die Rechte der Arbeiter ein und erhielt den Spitznamen *O Pai dos Pobres* (dt. „Der Vater der Armen“), war gleichwohl stets ein überzeugter Antikommunist.

vorgeworfen⁵⁹. Kubitschek stand aber vor dem überwältigenden Projekt der Hauptstadt und gegenüber einer starken Opposition nicht allein. Eine halbstaatliche Institution, das *Instituto Superior de Estudos Brasileiros*, bekannt als ISEB (dt. Hochakademie für Brasilianische Studie), die bereits während der Amtszeit Getúlio Vargas gegründet worden war, spielte ab jetzt bei Entscheidungen des Präsidenten in Kultur, Bildung, Propaganda und Wirtschaftspolitik eine nicht zu übersehende Rolle. Die Geschichte und die Veröffentlichungen des ISEB als außergewöhnliche Institution wurde von Autoren wie Navarro de Toledo⁶⁰, Werneck Sodré⁶¹ und Aleixandre Pereira⁶² gründlich erforscht. Diese Historiker setzten aber ihren Schwerpunkt nicht auf dem Kontext des politischen Diskurses von Juscelino Kubitschek.⁶³ Wir möchten die Bedeutung dieser Institution etwas genauer betrachten.

1.1.2 Fortschrittsrhetorik und Propaganda im *nacional desenvolvimentismo*.

Die Rolle des ISEB.

Die Beschleunigung des technischen, des sozialen und des wirtschaftlichen Fortschritts hatte strategisch mit der Ausprägung der Bezeichnung *nacional Desenvolvimentismo*, den wir als Nationale Entwicklungsbewegung oder Entwicklungswille übersetzen, einen gemeinsamen Nenner gefunden. Der Gedanke, seine Wirtschaftspläne durch einen allumfassenden Begriff zu definieren, kommt Kubitschek sehr zunutze. Denn er versucht, in allen Sektoren der Gesellschaft keine tiefgreifende oder ausspaltende punktuelle Diskussionen zu veranlassen, die gefährlich werden oder die Mechanismen der Exekutive infrage stellen könnten. Der Erfolg seiner Regierung basiert auf kluger Diplomatie, zumal Kubitschek immer wieder Kompromisse mit der Opposition und dem Militär schließt und meidet damit politische Konflikte. Überhaupt ist seine politische Haltung oft widersprüchlich: wenn er z.B. die Schließung der Gewerkschaft der Hafenarbeiter verordnet, die nach seiner Meinung von den Kommunisten manipuliert ist⁶⁴, so verbietet er gleichzeitig die Ausgabe des Wochenblatts

⁵⁹ Lins Ribeiro 2008

⁶⁰ Navarro de Toledo, Caio: *ISEB. fábrica de Ideologias*, Editora Atica, São Paulo 1977

⁶¹ Werneck Sodré, Nelson: *A verdade sobre o ISEB*, Rio de Janeiro 1978

⁶² Pereira, Aleixandre: *Intelectuais, política e cultura na formação do ISEB*, in: Navarro de Toledo 2005, S. 119-133

⁶³ Vgl. Gaylord, Donald: *"The ISEB and developmental Nationalism in Brazil 1955-1964"*, Microfiche Ausgabe, Dissertation an der University of New Orleans, 1992.

⁶⁴ Skidmore, Thomas: *Brasil. De Getúlio a Castelo (1930-1964)*, Ed. Saga, Rio de Janeiro 1969, S. 213

„*Tribuna de Prensa*“ (dt. Presseplattform), weil die Zeitung ihm als „zu recht radikal“ erscheint. Herausgeber der Zeitung war Carlos Lacerda⁶⁵, erbittertster Gegner des Brasília-Projekts, der wiederum behauptete, Kubitscheks Regierung könne mit dem sowjetischen Kommunismus gleichgeschaltet werden.

Kubitscheks Prinzip des *Desenvolvimentismo* besteht darin, eine Wirtschaft zu schaffen, die soziale Stabilität garantiert, um aufständische und organisierte Protestkundgebungen unter Kontrollen zu halten. Denn die Opposition und die Gegner des Brasília Projekts kommen ja aus allen Sektoren und politischen Lagern, und mit Sicherheit nicht nur aus der Konservativen⁶⁶. Der Journalist Carlos Chagas bemerkt

*"Die große Tageszeitungen, O Globo, Jornal do Brasil, Estado de Sao Paulo, /.../ sie waren alle Sympathisanten der UND (Uniao Democrática Nacional, die Opposition) und daher gegen die Versetzung der Hauptstadt und beschimpften Brasília in Artikeln und Reportagen. Ich erinnere mich, dass einmal Globo auf der ersten Seite einen Artikel mit dem Titel „Brasília über Alles“ herausbrachte, also den Slogan Adolf Hitlers".*⁶⁷

Bei der Analyse bestimmter Teilen von Kubitscheks Reden kann man leicht verstehen, dass er sich in einem sehr begrenzten Feld von Konzepten bewegt, indem er allgemeine Begriffe und politische Rhetorik anwendet. Dasselbe geschieht mit dem *Programa de Metas*⁶⁸ und die *Metasíntesis*, mit der Kubitschek das tatsächliche Regierungsprogramm und damit auch den Bau Brasílias herausarbeitet. Aus Kubitscheks Autobiographie – in der Tat eine Bearbeitung seiner Tagebüchern und Notizen aus der Hand von Adolfo Bloch⁶⁹, Redaktionschef von *Manchete* – ist folgender Abschnitt zu bemerken:

⁶⁵ Lacerda Werneck, Carlos Frederico (1914 - 1977), brasilianischer Journalist, Schriftsteller und Politiker. Lacerda war zwischen 1960 und 1965 Gouverneur des damaligen Bundesstaates Guanabara (heute Rio de Janeiro), gehörte zuerst als Senator zur härtesten Opposition des Getúlio-Vargas-Regime und kämpfte aus seiner Partei UND, (União Democrática Nacional) gegen die Politik Juscelino Kubitscheks und besonders gegen eine Neugründung der Hauptstadt.

⁶⁶ Bei den Wahlen in Brasilien 1955 standen drei große Parteien im Vordergrund: die PSD (Socialdemocrático) von Kubitschek mit ca. 35% der Stimmen, PSP (Progressista) mit 30%, und UDN (União Democrática) mit 25%.

⁶⁷ Chagas, Carlos: Zitiert aus dem Dokumentarfilm „*Brasília, projeto capital*“, 42 Min., Regie und Text Frederico Schmidt, 2010. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=IWqRGaPA7dU>

⁶⁸ Kubitscheks vollständiges „Zeilprogramm“ ist in einem Heft des *Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño* von 1958 vorhanden. Die Ziele des Programms wurden in Sektoren sortiert: Energie, Transport, Nahrung, Rohstoff-Industrie. Brasília steht nicht als spezifisches Ziel drauf, denn der Propagandaentwurf des Zeilprogramms besagte, dass die Hauptstadt über alle andere Zeile stünde, gerade als Synthese aller erreichbaren Ziele.
Vgl., I.C.U.B. Montevideo: *Juscelino Kubitschek: el hombre y su obra*, 1959, S. 51-53

⁶⁹ Bloch, Adolfo war der offizielle Verfasser von Kubitscheks autobiographischer Trilogie „*Meu Caminho para Brasília*“ (dt. Mein Weg nach Brasília), die zwischen 1974 y 1978 veröffentlicht wurde: Vol I *A experiência da humildade*, (Die Erfahrungen der Bescheidenheit) Vol. II *Por que construí Brasília*, (Weshalb ich Brasília erbauen ließ) Vol. III *Cinquenta anos em cinco*. (Fünfzig Jahre in Fünf)

„Dieser Ausdruck stellte keine semantische Option dar. Es war eine Definition. Die 30 items des Zielprogramms waren spezifisch und jeder Punkt zielte auf ein bestimmtes Problem ab. Neben dem Programm stand der Bau der Hauptstadtd. Und damit sie die Aufgaben der Integration erfüllen konnte, war es auch notwendig, dass die 30 Punkte sich an das Hauptziel anpassen sollten und immer wieder verändert oder justiert werden konnten. Daher die Bezeichnung „Meta-Synthese“, weil Brasília in sich die Synthese, die Realisation aller anderen Teilprojekte bedeutete“⁷⁰

Die **Abb. 2** zeigt die Titelseite von Kubitscheks Autobiographie. Das rhetorische Bild „*Desenvolvimento*“ ist die Grundlage von Kubitscheks Argumentation und fungiert permanent als Hintergrund verschiedener Themen in seinem Diskurs: Stichwörter wie „*Fortschritt*“ und seine Konkretisierung innerhalb seiner Amtszeit, das „*Zielprogramm*“, und den Slogan „*Fünfzig Jahre in fünf...*“. Die Parolen des *nacional desenvolvimentismo*, den wir als „Nationale Entwicklungsbewegung“ übersetzten, gruppieren die brasilianische Gesellschaft in Kollektive: Der Rede-Diskurs differenziert keine Klasse und soll sozial übergreifend wirken: denn die Regierung hat ein klares sozialpolitisches Ziel. Der Wirtschaftswachstum soll eher Konflikte zum Schweigen bringen und nicht diese Konflikte lösen⁷¹. Kubitschek selbst betont in einer Rede:

„Das grundlegende Prinzip des Nacionaldesenvolvimentismo ist, unser Lebensform vor der Offensive von jenen Gegenideologien zu schützen und zu verteidigen, die nicht unserer christlichen und demokratischen Ideologie entsprechen“⁷²

Limoeiro (1977) bemerkt in diesem Zusammenhang, dass die große Veränderung, die eine solche „Nationale Entwicklungsbewegung“ vorschlägt, in Wirklichkeit der Wunsch war „die Ordnung zu ändern, um die Ordnung zu garantieren“ oder „der Wechsel, um alles so belassen, wie es ist“⁷³. Es ist nicht schwer in dieser allgemeinen Doktrin Kubitscheks pragmatischen Charakter zu erkennen, und dass er darin die Notwendigkeit sah, die nationalistischen Fortschrittswerte zu betonen und zu verherrlichen: Die brasilianische Nationalflagge - siehe

⁷⁰ Kubitschek, Juscelino: *Meu Caminho para Brasília III. Cinquenta Anos em Cinco*, Adolfo Bloch Ed. Rio de Janeiro 1978, S. 172

⁷¹ Vidal 2002, S. 187

⁷² Kubitschek, Juscelino: *A Marcha do Amanhecer* (dt. „der Marsch zum Sonnenaufgang“), Importadora de Livros, São Paulo 1962, S. 36

⁷³ Limoeiro Cardoso, Miriam: *Ideologia do Desenvolvimento. Brasil: Juscelino Kubitschek e Já não Quadros*, Ed. Oaz e Terra, Rio de Janeiro 1977, S.183

Abb. 3 - proklamiert ja "Ordnung und Fortschritt" (port. *Ordem e Progresso*)⁷⁴.

1959 publiziert das Handelsbüro der Brasilianischen Botschaft in Paris eine Art Broschüre „*Brasília et le Brésil*“, die eine Pressekonferenz am 16.03.1960 mit dem Titel „*Cinquante ans en cinq ans*“⁷⁵ begleiten sollte. Und das wenige Wochen vor der Einweihung der Hauptstadt, was symbolhaft die Amtszeit Kubitscheks und die gerade fertig gestellten Bauten in Brasília zeigte. Es ist an diesem Punkt wichtig das Dokument zu zitieren, denn es zeigt, dass der Slogan nicht nur einen Teil des verbalen Diskurses darstellte, sondern dass dieser offiziell wurde und als internationales Schaufenster dienen konnte. Es ist nicht klar, wann genau Kubitschek den Slogan kreierte, wichtig ist es aber zu wissen, dass er ein Teil der Semantisierungsstrategie wird, wie es M. de Oliveira (1998) anmerkt⁷⁶: Der Mythos Brasília ist eine Art Reservoir oder Repertoire, aus dem Ideen, Konzepte und Topika herausbezaubert werden können. Der Slogan zeigt, wie Kubitschek seine Politik durch einen Ausdruck vereinfachen wollte, den einfach zu verstehen und einfach zu erinnern war, und dabei nicht zuletzt von großer Eloquenz.

Das ISEB (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*) war eine Art Wissenschaftsakademie mit Hochschulrang und mit der Aufgabe, das Studium der Geschichte, der Philosophie und der Wirtschaft auf theoretischer Ebene zu fördern, wurde in der vorherigen Amtsperiode im Juli 1955 gegründet⁷⁷ und war dem Kulturministerium direkt verpflichtet. Es bestand zum Teil aus jungen Talenten, die in einem Integrationsnationalismus der 30er Jahre aufgewachsen waren, zum Teil aus Verfechtern des *developmentalism*, die Anhänger des späten "getulismo"

⁷⁴ *Ordem e Progresso* lautet das Motto auf dem Spruchband der nationalen Flagge Brasiliens, wurde vom Art.13 § 1. der Verfassung am 19.11.1889 festgelegt, und ist eine vereinfachte Version von Auguste Comtes positivistischen Gedanke „*L'amour pour principe et l'ordre pour base; le progrès pour but*“ (dt. die Liebe als Prinzip, die Ordnung als Grundlage, der Fortschritt als Ziel). Die Philosophie des Positivismus, unter dem Einfluss von August Comte (1798-1857) in Frankreich entstanden, stellte bei der Konsolidierung der brasilianischen Demokratie ein wichtiges Prinzip dar.

Die Flagge Brasiliens zeigt eine gelbe Raute auf grünem Grunde. Das Grüne steht für die Farbe des Hauses Braganza, Gelb für die der Habsburger. Der blaue Bereich in der Raute stellt den Himmel über Rio de Janeiro am 15. November 1889 um 8:30 Uhr dar – der Ort und die Zeit der Proklamation der Republik. Gleichzeitig symbolisieren die 27 Sterne die 26 Bundesstaaten Brasiliens und den Bundesdistrikt (*Distrito Federal* von Brasília). Ihre Zahl erhöhte sich im Laufe der politischen Geschichte von 21 (1889) auf 27 (1992).

⁷⁵ Vgl. die Publikation des Service Commercial de l' Ambassade du Brésil à Paris: *Brasília et le Brésil*, 1960, Seite 43.

⁷⁶ Oliveira, Marcio de: *Gaston Bachelard e o imaginário das cidades. Imagens da construção de Brasília* in: "Revista Sociedade e Estado" Vol. VIII, Nr.1, Janeiro 1998, S. 237

⁷⁷ Das *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* war bei der provisorischen Regierung von Café Filho nach dem Tod Getúlio Vargas im Juli 1955 als offizielle Institution gegründet worden und bis April 1964 nach dem Amtsentzug vom Präsidenten João Goulart aktiv.

(d.h. die zweite Amtszeit des Präsidenten Getúlio Vargas von 1951 bis 1954) waren. Diese Gruppe fand später im sowjetischen Modell ihre Inspiration und verteidigte politisch die Linke, zeigte sich aber gleichwohl von einem liberalen Wirtschaftssystem begeistert.⁷⁸

Das ISEB führte eine akademische Tätigkeit aus, die mit der einer Universität vergleichbar war, wie u.a. der Hinweis folgender Publikation von F. Henrique Cardoso beweist: „*Die These wurde im ISEB vorgelegt und vor der Prüfungskommission dieses Institut für wissenschaftliche Soziopolitische Forschung des Kultusministeriums verteidigt*“. Es wurden regelmäßig akademische Kurse mit offizieller Anerkennung des MEC⁷⁹ angeboten. Außerdem wurden Jahressstipendien an freiberufliche Dozenten, Funktionäre, Industrielle und Gewerkschaftsleute vergeben, deren Beiträge über Philosophie, Geschichte, Politik, Wirtschaft und Kultur publiziert wurden. An den Sitzungen nahmen, außer der Intellektuellen verschiedener Fachgebiete, Vertreter der EMFA (*Militäre Akademie der Streitkräfte*) und Personal des Ministeriums für Nationale Sicherheit teil.⁸⁰ Das bezeugt über die Reichweite einer Institution⁸¹, die sich bis in den Militärkreisen bewegte.

Die Rolle der Intellektuellen und Gelehrten des ISEB in der Verfassung einer Ideologie des *Desenvolvimentismo* wurde unter anderem von Alcira Alvez de Abreu (2005) studiert. Abreu bemerkt, dass durch seine ideologische Orientierung der *desenvolvimentismo* zur Stabilisierung der Klassenkonflikte und zu der Idee einer Nation beitragen konnte, und das mit Hilfe populistischer Maßnahmen, welche die unteren Sozialchichten erlaubte, an der Produktion und am Konsum teilzunehmen. Es war eine Kompromißpolitik, die die wichtigen Produktionssektoren wie Agrarindustrie und Finanzen favorisierte.

Die radikale Position von Kubitschek zugunsten des *nacionaldesenvolvimentismo* wird vom Institut zwar in Frage gestellt aber nie richtig kritisiert, denn das Institut war im Grunde eine Einrichtung des MEC (Ministerium für Ausbildung und Kultur), wodurch seine Subventionen direkt von den Entscheidungen der Exekutive abhängig waren. Deshalb findet

⁷⁸ Meira Penna, Osvaldo: *Quando mudam as capitais*, Brasília 2002, S. 338

⁷⁹ *Ministério de Educação e Cultura* (dt. Kultusministerium)

⁸⁰ Navarro de Toledo 2005, S. 22

⁸¹ „Die Leitidee des ISEB war bereits Anfang der Regierung Vargas entstanden, zuerst als IBEST nach der Initiative einer Gruppe von Intellektuellen um 1953, die von der Notwendigkeit eines Beratungsorgans für die Aufgaben des modernen, kapitalistischen Staates überzeugt waren. Das IBESP, unter der Leitung von Helio Jaguaribe, war dem Kultusministerium direkt verpflichtet. Zentrale Publikation des ISEB war in den ersten Jahren „*Cadernos do Nosso Tempo* (dt. etwas Notizbuch unserer Zeit) jedoch mit kurzem Leben und wenigem Einfluss auf der öffentlichen Meinung. Vgl. Navarro de Toledo 1977, S. 185 ff.“

man in seinen Publikationen keine klare Divergenz zum Wirtschaftsprogramm Kubitscheks⁸². Seine Einstellung gegenüber einem liberalen Kapitalismus, sein Enthusiasmus und seine unermüdliche Forderung des öffentlichen Bauprogramms^{83 84} (z.B. die Autostraße Brasília - Belém,), der Autoindustrie⁸⁵, werden aber nicht immer bedingungslos zugestimmt.

Daniel Pécaut (1989) bemerkt, dass sich in der Rhetorik des ISEB in dieser Zeit eine spezifische Sprache entwickelte, die der Ideologie⁸⁶ angepasst war und von der Politik übernommen wurde Begrifflichkeiten aus verschiedenen philosophischen und soziologischen Quellen wie z.B. aus dem CEPAL⁸⁷, dem Marxismus, dem *Nasserismus*⁸⁸, dem Existenzialismus Sartres oder sogar der Ästhetik Hegels finden hier sprachlichen Gebrauch. Die Sprache des Nationalismus wird bei Kubitschek nach und nach zur Grundlage des „*nacionaldesenvolvimentismo*“. Die Ziele und die Orientierung des Nationalismus werden nicht deutlich, vor allem nicht, wenn man in diesem Zusammenhang die widersprüchliche Politik Kubitscheks beobachtet. Er bedient sich, sowohl der linken als auch der konservativen Prinzipien der Rhetorik und Ideologie des ISEB⁸⁹

Oft wird die Rolle der neuen Hauptstadt mit einer Dialektik fokussiert, die sich in Beispielen, konkreten Zahlen und in einer Linken-Sprache⁹⁰ zeigt, die für die lateinamerikanischen

⁸² Über die Einstellung der Intellektuellen des ISEB gegenüber des *Nacionaldesenvolvimentismo* vgl. die Dissertation von Ronald H. Chilcote „*Intellectuals and the Search for National Identity in Twenty-Century Brazil* Cambridge University Press 2014

⁸³ Als Grundlage der Wirtschaftspolitik hatte die Fortschrittsbewegung die Prinzipien der CEPAL (*Comisión Económica para América Latina*) gegründet 1948 als einen Versuch, die wirtschaftliche Struktur der lateinamerikanischen Länder zu ändern. Diese Institution wurde von der Bourgeoisie geschützt, die die Industrialisierung und die Investitionen in den Händen des Staates ließ.

⁸⁴ Navarro de Toledo 1977, S. 147

⁸⁵ Der Wirtschaftswachstum betrug 1958 7,9%, JK forderte die Einrichtung großer Autofabriken aus Europa: Volkswagen (Deutschland), Simca (Frankreich).

⁸⁶ Zusammen mit der Forschung Daniel Pécauts (Paris 1989) ist hier die Dissertation von Ronald Chilcote (Cambridge 2014) zu erwähnen. Chilcote behandelt die politische Rolle der Intellektuelle im ISEB jedoch nicht im Zusammenhang mit Kubitscheks Bauprojekt für Brasília. Vgl. Pécaut 1989 und Chilcote 2014

⁸⁷ Kürzel für *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (dt. Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik)

⁸⁸ Der Nasserismus bezeichnete ab 1948 die Bewegung des Panarabismus, vertreten vom ägyptischen Offizier und Staatsmann Gamal Abdel Nasser. Von 1952 bis 1954 war er Ministerpräsident von Ägypten, von 1954 bis 1970 dann Staatspräsident sowie in der Periode der Vereinigung Ägyptens mit Syrien Präsident der Vereinigten Arabischen Republik.

⁸⁹ Welffort, Francisco: *Der Populismo in der brasilianischen Politik*, in: „Brasilien heute“, Frankfurt/Main 1971, S. 37-57

⁹⁰ Als die Kubanische Revolution am 1. Januar 1959 triumphierte, versuchte Kubitschek, das neue Regime anzuerkennen und sendete den Botschafter Vasco da Cunha nach La Havanna. Am 13.01. empfing die brasilianischen Botschaft den Besuch von Fidel Castro, der sich für die Unterstützung des brasilianischen Volkes bedanken wollte. Vgl. Benvindo, V: *Os impactos da Revolucao Cubana na Politica Externa Brasileira 1958-1961*, in: Revista de História 09.06.2008 Quelle: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/pouco-alem-dos-charutos>

Bewegungen der 70er Jahre typisch und von der kubanischen Revolution beeinflusst war. Das ISEB nutzte diese Entwicklung intelligent aus. Wie Mezquita Benevides (1976) kommentiert⁹¹, gibt es eine Art Absurdität zwischen dem Kampf für die Unabhängigkeit von Auslandsinvestitionen mit der Reduzierung der Importe für den internen Konsum, und der brasilianischen Industrie, welche die Privatisierung und ausländische Investitionslust förderte. Kubitschek wurde später für seine Sympathien mit dem Kommunismus gelobt, während er gleichzeitig die wichtigsten Abkommen mit den USA abschloss.

Der Widerspruch zwischen dem linksorientierten Roland Corbisier⁹² und der liberalen, proamerikanischen Politik Kubitscheks zeigt, dass im Grunde das ISEB ein Propagandainstrument darstellte. Einerseits wurde in den Publikationen nur eine harmlose Rhetorik verwendet, andererseits diente diese aber dazu die Ideologie des *developmentism* in der Praxis zu unterstützen. Wenn man die Publikationen betrachtet, die keinen großen theoretischen Wert und eher eine Propagandafunktion haben, versteht man, dass z.B. der Kulturvertreter Roland Corbisier⁹³ die Belesenheit der Elite über europäische Kunst, Literatur und Philosophie als eine absurde Wiederholung einer sinnlosen pseudo-Bücherkultur verachtete. Die wirkliche Rolle dieser Institution in der politischen Strategie Kubitscheks bleibt also nicht ganz nachvollziehbar. Fest steht, dass Kubitschek eine theoretische Grundlage für die Propaganda brauchte und dass dies ihm zugute kam. Als eine Institution für die Verbreitung der Kultur und die Geschichte Brasiliens und als ein Ort für die Bildung von Eliten, äußerte sich das Institut trotzdem mit einer gewissen Freiheit über die Leistungen der Regierung Kubitscheks.⁹⁴ Thais Velloso(1993)⁹⁵ betont die autoritäre Form der Regierung Kubitscheks und glaubt, dass hier ein Kapitalismus gefördert wurde, der mit pseudo-marxistischer Terminologie „verkleidet“ war. Dass Juscelino Kubitschek für sein ambitioniertes Programm unbedingt mit der Unterstützung der USA rechnen wollte und musste, beweist z.B. ein Leitartikel in Novacaps Zeitschrift "*Brasília*" in der Rubrik "Brasília im Ausland" vom Juli 1958, mitten im Bauprozess der Hauptstadt:

⁹¹ Mezquita, Maria Vitoria de: *Presidente Juscelino, os „Anos Dourados“*. *A imagem política de JK*, in: *Revista de USP*, No. 53, São Paulo 2002, S. 34-41

⁹² Navarro de Toledo 2005, S 184

⁹³ Corbisier, Roland (São Paulo 1914 - 2005), Schriftsteller und Direktor des ISEB von 1955 bis 1959, veröffentlichte drei Werke, die aus verschiedenen Vorträgen im ISEB und MEC stammen: *Responsabilidade das Elites*(1956), *Formação e problema da cultura brasileira* (1958), *Brasília e o desenvolvimento nacional* (1960).

⁹⁴ Navarro de Toledo 2005, S. 147

⁹⁵ Velloso Pimentel, Thais: *A torre Kubitschek, trajetória de um projeto em 30 anos de Brasil*, Governo de Minas Gerais, 1993, S. 79 ff.

*"Die Hauptstadt eines der größten Länder der Welt innerhalb vier Jahren zu versetzen, ist eine großartige Leistung. Brasil tut das. Die Einweihung des erstaunlichen Palast der Morgenröte zeigt, dass 1960 Brasilia wirklich die Hauptstadt des Giganten Lateinamerikas sein wird, nach den Plänen Kubitscheks. Die Amerikaner freuen sich sehr über die Tatsache, dass den Gründungsort der neuen Stadt von ihren Sachgutachtern gewählt wurde, und dass die Bank für Import und Export zehn Millionen Dollars gewähren konnte, um die Bauarbeit zu starten "*⁹⁶

Es bleibt die Frage, was hatte das Institut mit der Thematisierung der *Modernidade* als zentraler Aspekt der Legitimation und der Realisierung von Brasilia zu tun?. Alexandre Pereira (2005) beobachtet, dass Kubitschek zwar gute Beziehungen zu manchen Mitgliedern hielt (Jaguaribe und Corbisier), ihr Einfluss aber sehr begrenzt war. Diese hatten, wie bereits beschrieben, eine gewisse philosophische oder ideologische Unabhängigkeit, aber mehr auch nicht. Das bestätigt, dass ihre Auswirkung sich auf die Förderung und auf die Unterstützung einer thorethischen Tätigkeit reduzierte, die im Grunde Kubitscheks Idee des Fortschritts bekräftigen sollte.⁹⁷ Kubitschek stimmte einer großzügigen Finanzhilfe zu, um die Aktivitäten des Institut zu sichern (wie z.B. die Veröffentlichung von mehr als dreissig Büchern)⁹⁸, für die er einen leerstehenden Palast in Rio de Janeiro zur Verfügung stellte.⁹⁹ Die Beziehung zwischen Kubitschek und dem ISEB hatte also einen reziproken Charakter¹⁰⁰: Die Mitglieder sahen die Gelegenheit, dem zukünftigen Präsident direkt zu beraten. Kubitschek suchte, sobald er gewählt wurde, die rhetorische Hilfe der Schriftsteller, die ihm mit der Doktrine des *Desenvolvimentismo* vertraut machten und seiner Arbeit einen verbalen Glanz¹⁰¹ verleihen könnten. Gleichzeitig gelang es ihm damit, die Opposition einzudämmen.

Wenn die Propaganda pro *desenvolvimentismo* mehr oder weniger deutlich aus dem eigenen Diskurs Kubitschek hervorkommt, sind die Aufsätze über das Thema Legitimation von Brasilia insistent. Die raffinierte Rhetorik zeigt sich zum Beispiel in den Essays von Roland Corbisier und Henrique Cardoso. Der Vortrag *"Brasília e o Desenvolvimento Nacional"* von

⁹⁶ Zeitschrift *Brasília* Nr. 19, Juli 1958, S 15.

⁹⁷ Pereira 2005, S. 120 ff.

⁹⁸ Jaguaribe, Emilio finanzierte zuerst aus eigener Faust die Publikation der *"Cadernos de Nosso Tempo"* (dt. etwa Aktualitätenheft). Vgl. Pereira 2005, S. 131

⁹⁹ Pereira 2005, S. 130

¹⁰⁰ *"Die Annäherung von Kubitschek an das ISEB war sicherlich nicht umsonst und schon gar nicht ein Zufall. Die Verbindung bestand bereits während seines Amtes als Gouverneur von Minas Gerais. Ab 1956 hatten die Isebianer einen weiten Spielraum in seiner Regierung. Viele seiner Berater waren Schriftsteller mit Beziehungen zum ISEB: Guimaraes Filho, Alvaor Lins, Autran Dourado; F. de Assis Barbosa, Afonso Alvila u.a.."* Zitiert aus Oliveira (Márcio de) 2006, S. 488-493

¹⁰¹ Oliveira (Márcio de) 2006, S. 493

Roland Corbisier, prominentem ISEB-Mitglied, am 31.03.1960 im Kultusministerium wurde gleich als Druckheft in der Reihe "Texte über die neue Hauptstadt" veröffentlicht und ist ein besonders aufschlussreiches Dokument über den Fortschrittsdiskurs um Brasília; die Stadt als Beweis oder als Zeigeobjekt des wirtschaftlichen und sozialen Erfolgs; die Stadt als ästhetisches Prestigeobjekt:

*"Um den Anforderungen der Entwicklung und der ökonomischen-kulturellen Integrierung des Landes gerecht zu werden, erscheint uns dringend und zwingend, die Metropole ins Landesinnere zu versetzen, ins Herzen des Territoriums. Die Regierung hat sich für die Forderung der nationalen Entwicklung wie keine andere engagiert und verstanden, dass die zyklische Werk der dreißig Ziele des Programms unvollendet wäre, wenn Brasília nicht innerhalb dieser Periode gebaut wird/.../Wir bestehen darauf, dass die Größe und die Bedeutung in ihrer Realisierung gerade daran liegt, Brasília als Kunstwerk zu konzipieren, als authentische Verwirklichung der brasilianischen Kultur"*¹⁰²

Das ISEB wurde von Kubitschek sofort „in Besitz genommen“ mit der Absicht, daraus ein Beratungs- und Unterstützungsorgan der Wirtschaftspolitik zu machen, das im Zielprogramm definiert war. Nach Mesquita Benevides (1976) war das eine kluge Strategie der Exekutive, das *desenvolvimentismo* zu propagieren, und den Staat stärker zu machen.¹⁰³ Inwiefern agierte das ISEB als „Ideologienfabrik“¹⁰⁴ nicht nur im propagandistischen Diskurs sondern auch in Bezug auf dem Mythos der Gründung Brasília? Die Presse der Zeit zeigt z.B. in der Beschreibung der Propaganda für Brasília, dass die Slogans für *Fortschritt, Hoffnung* und *Moderne* als patriotische Botschaft sehr wirksam dargestellt werden konnten. Die **Abb. 4** zeigt zwei Seiten der Sonderausgabe im April 1960 vom Magazine "*Manchete*".

Man kann die Indoktrinierungsaufgabe des ISEB mit dem Interesse an der *Modernidade* in Kubitscheks Diskurs als logisch betrachten. In einer Rede zum Semesterabschluß 1956 spricht Kubitschek vor den ersten Diplomerwerbern:

*"/...eine Mentalität bilden, einen Geist, eine Atmosphäre von Intelligenz zur Entwicklung...Eure Aufgabe wird die schwierigste und gefährlichste sein, weil ihr werdet gegen Menschen sein, die Argumente haben, mit Geschichten, feine Vertreter der Dekadenz, gegen Menschen mit Ressourcen"*¹⁰⁵

Laurent Vidal hat sich der Frage gewidmet, wie man das Projekt Brasília innerhalb des

¹⁰² Corbisier, Roland: "*Brasília e o Desenvolvimento Nacional*", ISEB, Rio de Janeiro 1960, S. 64

¹⁰³ Mesquita 1976, S. 241

¹⁰⁴ Navarro de Toledo 1977

¹⁰⁵ Kubitschek, Juscelino, *Discursos*, Veröffentlichung des ISEB, Rio 1957, S. 48

Entwicklungsprogramms von Kubitschek behandeln soll, ein Projekt, das politische, wirtschaftliche und soziale Prinzipien verkörpern musste:

*„Es ist auf der Suche nach einer modernen Stadt, die den neuen wirtschaftlichen und sozialen Bedürfnissen entspricht, angebracht den Bau Brasílias zu verstehen. Diese Vision bestimmt die soziale und urbane Organisation. Sie darf nicht irgendeine Stadt sein. Sie soll eine neue soziale Organisation für die brasilianische Gesellschaft sein, der neuen Dimension des Nationalistischen, Staates der Entwicklung, und diese in Szene setzen“.*¹⁰⁶

In seinem Plädoyer für Brasília bleibt das Thema der sozialen Gerechtigkeit, die Kubitschek der neuen Stadt zuschreiben will, sehr klar. Dieser Punkt seiner Argumentation verbindet ihn mit der Einstellung von Lucio Costa und Niemeyer:

*“....Die zeitgenössische Stadt darf in ihrer Struktur, d.h. in ihrem architektonischen und urbanistischen Plan auf keinen Fall die Ungerechtigkeit und die Privilegien der Stadt widerspiegeln, die auf dem Leiden und dem Unterdruck des Menschen entstanden, wie Oscar Niemeyer sagt. Im Gegenteil, anstatt die Ungerechtigkeit einzusegnen, sollte die Stadt der Rahmen für ein gerechtes Zusammenleben der Menschen sein, indem sie alle Möglichkeiten der Entwicklung und der Selbstrealisierung ermöglicht.“*¹⁰⁷

Die Konstruktion eines Vorstellungsbildes der brasilianischen Modernidade, um Brasília besser zu promoten ist Teil des ideologischen Repertoires des ISEB, wie es zuletzt bei Corbisier gezeigt wurde. Kubitschek hat keine Affinität zu dessen Intellektuellen, selbst wenn er einige als „politische Berater“ bezeichnet. Seine wirklichen Berater stammen aus der Entourage der Politiker von Minas Gerais, wo er früher Gouverneur und Bürgermeister war¹⁰⁸. Kubitscheks Pragmatismus hat oft einen autoritären und reaktionären Akzent. Das distanzierte ihn von bestimmter Ideologien, die er nicht unbedingt ablehnte, aber auch nicht ernst nahm¹⁰⁹.

1.2 *Brasilidade* und *Modernidade* in Kubitscheks 'goldenen Jahren'

1.2.1 Voraussetzungen für eine architektonische *Modernidade*

Der Triumph der Moderne als Wunsch, als Anspruch der neuen Nation ist in diesem Brasilien der späten 50er Jahre weder ein leeres Versprechen der fortschrittsorientierten

¹⁰⁶ Vidal, Laurent: *Un projet de Ville, Brasília et la formation du Bresil moderne*, Marseille 1995, S. 197

¹⁰⁷ Corbisier 1960, S. 60

¹⁰⁸ Mezquita 1976, S. 242

¹⁰⁹ Limoeiro Cardoso 1977, S. 197

Politik noch eine spontane Wunschvorstellung eines Intellektuellenkreises. Die avantgardistischen Bewegungen in São Paulo und Rio seit den 20er Jahren (z.B. die *Semana da arte Moderna* von 1922) konnten sogar über den Konservatismus des *Estado Novo*¹¹⁰ unter Präsidenten Vargas hinweg ein fruchtbares Terrain für eine radikal neue Kunst vorbereiten. Im Kubitscheks Diskurs nimmt das Thema der Modernität (port. *modernidade*) einen bedeutenden Platz ein. Das diskursive Leitmotiv des ökonomischen Fortschritts, die Thematisierung der Zukunft, der Neuanfang der Nation und die nationalistischen Ambitionen finden immer Bezug auf eine gewisse Idealisierung der brasilianischen Moderne. Idealisiert wird auch alles, was man mit der Etikette "neu" versehen kann. Die Historikerin Lucia Lippi Oliveira schreibt in „*Os anos JK*“ (dt. Die JK-Jahre):

"Man kann sagen, die JK-Jahre waren von einer Idee des Neuen und des Modernen geprägt: die Entwicklung, die Autobahnen, die Stromkraftwerke, die Architektur, die Musik und besonders von dem Gefühl, dass es möglich war, die verlorene Zeit wieder zu gewinnen. Daher der Slogan „fünfzig Jahre in fünf“. Wir waren in der Tat in einem beschleunigten Tempo der Kultur, mit dem Geist des Neuen, und dem Bedürfnis der Veränderung. Alles hat irgendwie die Bezeichnung, den Aufkleber „Neu“: Novacap, cinema novo, bossa nova...“¹¹¹

Bei der Eröffnungsrede der V Biennale von São Paulo thematisiert Juscelino Kubitschek die Kunstbewegung von 1922 und verbindet den Freiheitswillen der Bandeirantes mit der Mission der modernen Kunst, für Unabhängigkeit und Internationalität zu kämpfen.

"Die Semana da Arte Moderna signalisierte die Autonomie der brasilianischen Kunst und war der Ausgangspunkt für einen ästhetischen "Bandeiranten-Geist", vom welchen diese Biennale profitiert. Die Kultur darf niemals ein Monolog sein - sondern ein Dialog mit anderen Kulturen. Der Weg, welcher die modernistische Revolution von 1922 öffnete, hat uns zu den heutigen Ergebnissen gebracht: die Identifizierung der brasilianischen mit der universalen Kunst" ¹¹²

Hier sollte ein Blick auf den epochalen Kontext geworfen werden, in welchem Kubitscheks Diskurs stattfindet: jene Regierungsperiode, die in die Geschichte unter der Bezeichnung „die goldenen Jahre“ oder „die JK-Jahre“ eingegangen ist.

¹¹⁰ Der Begriff *Estado Novo* (dt. „*Neuer Staat*“) war die Selbstbezeichnung der von Getúlio Vargas begründeten autoritären Diktatur in Brasilien ab 1937, wird aber auch zur Bezeichnung der gesamten Vargas-Ära von 1930 bis 1945 verwendet. Zentrale Merkmale des „Neuen wahren Staates“ sind Nationalismus, Autoritarismus, Zentralismus und Antikommunismus, aber auch Populismus und Sozialstaatlichkeit. Ähnlich wie der portugiesische *Estado Novo* unter dem Diktator Oliveira Salazar wies das Vargas-Regime Merkmale des Klerikalfaschismus auf. Vgl. Lippi Oliveira, Lúcia: *Estado Novo, ideologia e poder*, Zahar Rio de Janeiro 1982, und Stanley Payne, *Geschichte des Faschismus*, Tosa Verlag Wien, 2006

¹¹¹ Lippi Oliveira 2002, S. 41

¹¹² Kubitschek, Juscelino: Zitat aus der Ansprache bei der Eröffnung der V Biennale von São Paulo, 21.09.1959

Zusammen mit dem Aufschwung der Autoindustrie¹¹³ wächst in den Metropolen wie Rio oder São Paulo das Interesse für die internationale Kunst und Architektur, man konsumiert Modezeitschriften und bestellt italienische Designmöbel. Die neue europäische und amerikanische Plastik, Malerei und Musik finden in Brasilien seit dem Ende der 50er Jahre eine große Resonanz (umstrittene Genies wie Mark Rothko in New York oder Luigi Nono in Mailand sind bereits auf der Spitze). Es entsteht eine neue Musikkultur in Rio de Janeiro: die *bossa nova*¹¹⁴ Dieser Stil charakterisiert eindringlich den *way of life* der *Cariocas* (wie sich die Rio-Einwohner nennen). Es entwickelt sich eine elegante und gehobene Mittelklasse, zu der auch bekannte Dichter, Bohemiens, Schriftsteller und Architekten gehören. Die Gesellschaftsklasse genießt die neuen Trends und macht die Kulturszene von Ipanema und Copacabana international berühmt. Auch Oscar Niemeyer frequentiert die Kneipen in Ipanema, die im Stil der legendären Pariser Cafés errichtet wurden, und trifft dort den Dichter Vinicius de Moraes, den Komponisten Antonio Carlos Jobim, die Schriftsteller Clarice Lispector und Carlos Drummond de Andrade. Der Komponist Chico Buarque de Holanda erinnert sich:

*"Wir trafen uns mit den Musikern, Filmregisseuren, Theaterleuten. Es war eine einzige, bunte Gruppe, die dieselben Lokale frequentiert, und die Architektur war auch dabei. Vinicius (de Moraes) wollte für das Bühnenbild seines Orfeu da Conceição Oscar (Niemeyer) verpflichten. Dann trafen sich beide in Brasília, wo Tom Jobim und Vinicius die Sinfonia da Alvorada komponierten"*¹¹⁵

Zusammen mit dem aufkommenden Interesse an Literatur und Dichtung entsteht eine ästhetische Bewegung, die Brasilien zunehmend die internationale Anerkennung ermöglicht: das *cinema novo* (dt. neue Filmkunst) mit Regisseuren wie Glauber Rocha und Nelson

¹¹³ Unter den Unternehmungen, welche die Fortschrittsbewegung auszeichneten, steht z.B. das Engagement Kubitscheks für die Autoindustrie: 1956 gründet er die *Grupo Executivo de Indústria automovilística (GEIA)*. Dank der Steuersenkungen starteten Ford und GM (jeweils seit 1919 und 1925 mit Niederlassungen in Brasilien) die Massenproduktion von Fahrzeugen. Im März 1953 wurde die erste Fabrik in São Paulo eingerichtet, 1957 eröffnet der Präsident die Anlagen in São Bernardo do Campo (SP) und stand persönlich bei der Eröffnungsfeier am Steuer des ersten schwarzen Volkswagen Käfers.

¹¹⁴ Ursprünglich ist *Bossa Nova* (dt. etwa 'neuer Strom') der Name einer Bewegung, die in den späten 1950er Jahren in Rio de Janeiro entstand und dort ihren Höhepunkt Ende der 1960er Jahre erreichte. Im Rahmen dieser Bewegung wurde besonders in Kulturkreisen der gebildeten Mittelschicht mit neuen Formen und Ausdrucksweisen in Musik, Dichtung und Film experimentiert. Als erster *Bossa Nova*-Song gilt *Chega de Saudade*, von Antônio Carlos Jobim und Vinicius de Moraes, in der Interpretation von João Gilberto international bekannt geworden.

Vgl. Castro, Ruy: *Bossa Nova, the Sound of Ipanema. Eine Geschichte der brasilianischen Musik*, Höfen, Missouri USA, 2011, S. 99-101.

¹¹⁵ Buarque de Holanda, Chico: Statement aus dem Dokumentarfilm "Oscar Niemeyer *A vida é um sonho*" (dt. Das Leben ist ein Hauch), Regie Fabiano Maciel, 2009.

Pereira dos Santos¹¹⁶. Das *cinema novo* setzt eine Abkehr zu Dokumentarfilm mit einfachen Laienschauspielern voraus und knüpft stark an den italienischen *Neorealismo* an. Es werden hauptsächlich die Familiendramen aus dem *Sertão*, der trockensten und ärmsten Region Brasiliens erzählt. Die "*sertanejos*" sind dieselben jungen Männer, die später zu Tausenden als billige Arbeitskräfte für den Bau der Hauptstadt geholt und als *candangos* (unqualifizierte Bauarbeiter) in der Literatur um dem Mythos Brasilia besungen und verherrlicht werden sollen.

Emblematisch für das Mitte der 50er. herrschende Interesse der gehobenen Klasse für die Verherrlichung von Kunst- und Musikkultur der schwarzen Bevölkerung Rios, steht ohne Zweifel das Musical-Theaterstück "*Orfeu da Conceição*" besonders, weil dieses die Zusammenarbeit von Künstlern auszeichnet, die sich später in Brasília wiedertreffen sollten, Mit Drehbuch von Vinicius de Moraes (aus dem Mythos von Orpheus und Eurydike) und Musik von Antonio Carlos Jobim wurde das Stück in Rio de Janeiro 1955-56 mit dem Bühnenbild von Oscar Niemeyer im staatlichen Teatro Municipal inszeniert (später als Filmadaption unter der Regie von Marcel Camus in Cannes mit großen Erfolg präsentiert).¹¹⁷

Kultur und Mode der Intellektuellen- und Künstlerkreise in Belo Horizonte, São Paulo und Rio zeigen in dieser Zeit die Faszination für die Pariser Avantgarde, zumal die französische Sprache und Kultur fester Bestandteil in der Erziehung der brasilianischen gehobenen Klasse war und noch heute ist. Es ist also kein Zufall, daß auch die *Nouvelle Vague*¹¹⁸ einen starken Einfluß auf dem brasilianischen Film hatte. Die wirtschaftliche Konjunktur, die Brasilien und andere Länder des Rio de la Plata nach 1945 genießen konnten, entstand durch einen starken Exporte- und Industriewachstum. Dies führte zu einer sichtbaren sozialen Veränderung, die neue Komfortmaßstäbe setzte und beispielsweise Wohnungseinrichtungen nach amerikanischem Modell auf den Plan rief. Über die Neuigkeit des Fernsehens als neue Kommunikationsform und die generelle Intensivierung des gesellschaftlichen Lebens berichten Wochenzeitungen wie *O Cruzeiro* oder *Manchete*, wobei letztere von Regierungskreisen und Politikern stark beeinflusst war¹¹⁹. Das Jahr 1959

¹¹⁶ Aggio, Regina: *Cinema Novo 1954-1964 - ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien*, Diss. Universität Hamburg, Gardez Verlag, 2005

¹¹⁷ Film "*Orfeu Negro*" (französisch-brasilianische Produktion) vom Regisseur Marcel Camus, Goldene Palme in Cannes 1959.

¹¹⁸ Die *Nouvelle Vague*, Bewegung der 50er. Jahre unter jungen französischen Cinéasten - z.B. François Truffaut- die sich gegen die Bildsprache und die Vorhersehbarkeit des Qualitätskinos (*cinéma de qualité*) wandte und vor allem Filme von Regisseuren wie Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Jean Renoir und Roberto Rossellini propagierte und besonders durch die Publikation *Cahiers du Cinema* international bekannt wurde.

¹¹⁹ Amorim, Rose Maria: *O Governo JK e a Revista Manchete. A criação do mito dos Anos Dourados*, Diss. in: Anais da

signalisiert den internationalen Höhepunkt der Erneuerungstendenzen in Technik, Architektur, Kunst und Kinematographie. 1959 findet der XI CIAM statt; Constant Nieuwenhuis stellt die ersten Studien über die '*cité situationiste*' vor; Frank Lloyd Wrights *Guggenheim Museum* wird eröffnet; im Kino laufen Viscontis '*Rocco e I Suoi Fratelli*' und Hitchcocks '*Psychose*'; die kubanische Revolution ist auf Erfolgskurs; Volkswagen do Brasil eröffnet die Fabrikanlage in S o Bernardo (SP); Juscelino Kubitschek nimmt am ersten Flug des Caravelle-Modells der VARIG Teil.¹²⁰

Die Presse sorgt gleichzeitig mit Details des öffentlichen und privaten Leben des Präsidenten Kubitschek permanent für Schlagzeilen¹²¹. Das historische Klischee der "goldenen Jahre" (*os anos dourados*) charakterisiert diese Periode durch die Entstehung neuer literarischer und musikalischer Trends. Wenn der Pr sident Kubitschek in der Presse als „*o Presidente bossa nova*“¹²² oder „*o presidente a jato*“ (dt. etwa D senmaschine-Pr sident) bezeichnet wurde, so rührt diese ironische Namensgebung aus der Realität neuer Tendenzen und Bedürfnisse der späten 50er., aber vor allem aus eine zielstrebige Strategie der Medien um das Image des Präsidenten. In seinem Profil bei der Presse und auch in den späteren Berichterstattungen wiederholen sich die Klischees, welche sein Image für immer prägen sollen: Kubitschek bevorzugt schnelle Auto und das Flugzeug als ultra-moderne Bewegungsmittel, und interessiert sich für diejenigen, die Kunst und Architektur der Avantgarde verstehen und fordern.

Die Idee der „*brasilidade*“, also die Suche nach einer Identität nach ethnischen und kulturellen Wurzeln, tritt in der neuen Bewegung stark hervor und geht auf eine lange Zeit der Sklaverei zurück. *Brasilidade* hieß aber nicht das Festhalten an die Traditionen, sondern eine Aufbau der brasilianischen Kultur der Gegenwart mit Blick auf die Zukunft. Wie Lucia Lippi (2002) bemerkt:

"Es wird in den 50er Jahren zum ersten mal in der Geschichte Brasiliens die urbane Welt im Vorstellungsbild der brasilianischen Gesellschaft wirklich wichtig. In dieser Zeit wurde ein Diskurs geprägt, in dem das Land als veraltet, vergangen und zurückgeblieben bezeichnet wurde, während die Stadt das Neue, das Zivilisierte, das Moderne verkörperte. Die Moderne,

Biblioteca Nacional, Vol. 128 ,Rio de Janeiro 2010

¹²⁰ Pierrotti Rossetti 2009, S. 4

¹²¹ Vgl. Ausgaben von 1958 bis 1960 der Wochenmagazine *O Cruzeiro*, *Veja* und *Manchete*

¹²² Adriana Borges (2007) hält die Bezeichnung dieser Periode als "*Rep blica bossa nova*" für sehr passend, eine Zeit die einen tiefen Bruch mit der musikalischen Tradition markierte. Der Komponist Juca Chaves, bekannt für politische Satiren, widmete 1958 Kubitschek einen Song, „Presidente Bossa Nova“, in dem er JK als einen verantwortungslosen bezeichnet, realit tsfremden *Dandy*, der sich gern der Öffentlichkeit in Kreisen der *highsociety* und bei glamourösen Partys zeigte.

Vgl. Borges, Adriana: *Rep blica bossa nova: encontro entre m sica e pol tica 1956-1960*, in : *Revista Espaço Acad mico* Ano VII, No. 76, Universidade de Goi s, 2007.

*das Neue, die Zukunft waren dann die Träume und Utopien von Brasilien. Die Zukunft war schon im der modernen Bewegung, die immer wieder aktualisiert wurde. Zum Beispiel schreibt Stefan Zweig bereits 1941 bei seinem Aufenthalt in Rio „Brasilien, das Land der Zukunft“. Der große Unterschied dazu war es aber, dass schon 1905 diese Zukunft angekommen zu sein schien!"*¹²³

In einer tief gespaltenen Klassengesellschaft bedeutete jedoch das "brasilianisch sein" für die Aristokratie nicht Toleranz oder Integrationswille gegenüber der Schwarzen (Mehrheit der Bevölkerung), sondern bloß ein gewisses Interesse für das Exotische und Ursprüngliche (die Sinnlichkeit afrikanischer Rhythmen, die Farbenpracht und die Erotik, etc.), während die große Masse der schwarzen Bevölkerung -nicht anders als heute- ausschließlich in sozial schlecht angesehenen Jobs oder als Hauspersonal (ein Erbe der Sklaverei) beschäftigt wurde.

Die Faszination für die urbane Kultur und technische Errungenschaften und die Möglichkeit Neuheiten zu konsumieren sind charakteristisch für die brasilianischen 50er Jahre. Borges (2007) sieht bereits in einer Urbanisierung der Kultur ein Zeichen des modernisierenden Prozesses, auch in der Tatsache, daß der Bau Brasílias eine extreme Leistung der „urbanidade“ - der Urbanisierung der Gesellschaft bedeuten sollte. Der Beitrag der *bossa nova* ab 1958 ist essentiell für die allgemeine Idee des „modernismo“, denn sie macht die brasilianische Kultur zu einem Konsumprodukt einer Gesellschaftsklasse. Der Mythos von Brasília als futuristischer Hauptstadt ist also unmittelbar mit dem Mythos einer entwickelten Nation verbunden, die sich sogar eine neue musikalische Strömung und einen neuen Stil leisten kann, der sich auch international durchzusetzen vermag. Die Brasilianische Moderne hatte ihre Grundlagen in der *Semana da Arte Moderna*¹²⁴ von 1922 in Sao Paulo. Wie Rosaly de Seixas (2011)¹²⁵ zusammenfaßte, waren die 20er Jahre eine Phase von kultureller und politischer Aufregung, geprägt von dem Bedürfnis nach Selbstbehauptung und nationaler Identität in der Kunst. Es war die umgekehrte Situation zu derjenigen des 19. Jahrhunderts. Brasilien erreichte die Moderne einerseits durch Einwanderung oder den Kontakt brasilianischer Architekten mit Europa, wo sie studiert hatten, andererseits durch die Begeisterung seitens der jüngeren Architektengeneration für den neuen Stil, so Lauro Calvanti

¹²³ Lippi Oliveira, Lucia: *Tempos de JK, a construção do futuro* In "Melo, Wander Kubitschek, Margens da Modernidade", Casa Lúcio Costa, Rio de Janeiro, 2002, S. 31-32

¹²⁴ Die *Semana da Arte Moderna* (São Paulo 11.02. bis 22.02.1922) signalisierte den Einbruch der modernistischen Bewegung, und bestand auf einer Reihe von Veranstaltungen, Ausstellungen mit Architekturmodellen, Plastik, Theater, Dichtung, usw. Es war eine laute, schrille, provozierende Aktion, mit der die Jugend sich in einer ganz anderen Sprache äußern wollte, und wurde vom Großenteils vom Publikum abgelehnt. Der Dichter Menotti del Picchia publizierte ein Manifest, das sehr nah am Antonio Sant'Elia's Konzeption des italienischen Futurismus stand: „wir wollen Licht, Luft, Ventilatoren, Flugzeuge, Arbeiterrechte, Idealismus, Motoren, Fabrikschornsteine, Blut, Geschwindigkeit...dass das Brüllen des Fahrzeugs den letzten homerischen Gott mit Poesie erschüttern lässt“. Quelle: <http://www.pitoresco.com/brasil/textos/semana.htm>, Zugriff 30.03.2015

¹²⁵ Seixas Brito, Rosaly de : *Mídia, Construção do Imaginário Moderno e Identidade no Brasil*, São Paulo, 2011, S. 7-8

(2003). Mit dem Bau des *MES*, *Ministério de Educação e Saúde* (dt. Bildung und Gesundheit) 1936 ändert sich das Bild einer Architektur, die bisher nur importierten Stilrichtungen nachahmen konnte, radikal. Denn es wuchs das Interesse für eine aussagekräftige Architektur, welche die "Avantgarde" mit der Tradition zu vereinigen vermochte. Welche Voraussetzungen machten diesen Wechsel besonders in Technologie und Finanzen möglich?

Die brasilianische Moderne ist ohne den Beitrag einer Gruppe junger Architekten und Intellektueller- Carlos Drummond, Mário de Andrade, Gilberto Freyre- nicht zu denken, die in den 30er Jahren entschlossen waren, unter der Regierung Getúlio Vargas die kulturellen Lücken des *Estado Novo* auszufüllen. Das Land erlebte unter Vargas Regime eine Phase der Prosperität. Vargas bemühte sich um die Modernisierung und wollte sein eigenes Denkmal in der Hauptstadt Rio de Janeiro durch große Repräsentationsbauten hinterlassen. Es wurde gerade durch die öffentliche Architektur eine brasilianische Identität angestrebt. Diese Moderne ist jedoch nur in Relation zum internationalen Baugeschehen zu verstehen: Le Corbusier, Donat Agache oder der Italiener Marcello Piacentini sahen in den aufkommenden Bauvorhaben in Rio und São Paulo eine Möglichkeit, ihre Ideen zu verwirklichen. Die Verbindung zu Le Corbusier wurde deshalb für eine Durchsetzung der Moderne maßgebend, wie der Durchbruch mit der Tradition im Bau des MES zeigte¹²⁶.

Es ging nicht mehr darum, importierte Modelle zu privilegieren und zu kopieren, sondern darum, die „*brasilidade*“ und ihre Definitionsmerkmale zu suchen. Styliane Philippou (2008) schreibt:

*"Für die Futuristen der brasilianischen Avantgarde der 20er. war São Paulo „die Stadt der Zukunft“. Für alle Brasilianer dagegen die in den 50er. eine andere Moderne verlangten, die weder mit der Vergangenheit noch mit der Gegenwart zu tun haben sollte, war diese „Stadt der Zukunft noch nicht gebaut worden“. Denn für diese Generation war die Stadt das Epizentrum eines wirklich emanzipierten Brasiliens."*¹²⁷

Manche Interpretationen des "modernen" Brasiliens entstehen in den 30er Jahren im Rahmen einer Beschleunigung des Urbanisierungs- und Industrialisierungsprozesses. Dazu gehören die Entwicklung des Mittelstandes, die Bildung eines urbanen Proletariats, die Förderung der staatlichen Bildung und der Medien wie Bücher und Rundfunk. Diese Modernisierung hatte aber durch einen autoritären Staat den konservativen Weg gewählt, der die armen Sektoren der Bevölkerung marginalisierte. Der sogenannte „Estado Novo“ (dt. der neue Staat), die erste Periode der Amtszeit Getulio Vargas (1882-1954) zeigt, wie dieser Modernisierungsprozess

¹²⁶ Cavalcanti, Lauro: *Oscar Niemeyer und die brasilianische Tradition der Moderne*, in : "Oscar Niemeyer, eine Legende der Moderne", Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 2003, S. 27-29

¹²⁷ Philippou, Styliane : *Oscar Niemeyer. Curves of Irreverence*. Yale University, New Haven 2008, S. 213

letztlich sein sollte: Autoritarismus, Ausschließung von breiten sozialen Segmenten der Bevölkerung, eine Herrschaft des Staates und eine Schwächung der bürgerlichen Rechte. Die feste Bindung von Volk, Staat und patriotischen Intellektuellen wurde konsolidiert.

Ein fundamentales Werk in diesem Kontext ist das Buch „*Casa Grande & Senzala*“ (dt. etwa „Plantagehaus und Sklavenhütte,“) von Gilberto Freyre (1933)¹²⁸, das die Sklaverei denunziert und die kolonialistische Bourgeoisie der Latifundien scharf kritisiert. Die Illustration einer typischen "casa grande" wird in der **Abb. 5** gezeigt. Ein anderes Beispiel ist auch das Werk von Sergio Buarque de Holandas „*Raizes do Brasil*“ (dt. die Wurzeln Brasiliens). Die Kultur der Rassenmischung oder "mestiçagem" (*mestiço* = Mischling) wird thematisiert¹²⁹ und im späten mythischen Diskurs von Brasília ausgenutzt, indem zum Beispiel der Bauarbeiter als heldenhafter Protagonist in der Errichtung der Hauptstadt verherrlicht wird.

1.2.2. Eine *brasilianische* Moderne?

Jede Diskussion über diese brasilianische *modernidade* beginnt mit der Schwierigkeit, gerade eine konkrete Definition der "Moderne" überhaupt in Lateinamerika der 50er zu finden. Eine aktuelle Diskussion präsentiert Claudio Marques (2004)¹³⁰ und weist mit Recht darauf hin, inwiefern Begriffe wie "modern, Modernism und Modernität" im Prinzip so vage und undefinierbar sind, wie man sie zeitlich und räumlich berücksichtigt¹³¹. Der Kritiker Coelho Neto (1995) in "*Moderno e pos moderno*" glaubt, dass "*moderno*" einfach eine Sprache, ein Codex, eine Bedeutungseinheit bezeichnet:

¹²⁸ Das Werk "*Casa Grande & Senzala*" des brasilianischen Soziologen Gilberto Freyre, erschienen 1933, zeigt die Bedeutung des Plantagehauses (*casa grande*) in der soziokulturellen Bildung sowie auch der Sklavenhütte (*senzala*) als dessen Pendant oder Ergänzung im Kontext der Rassenmischung: Weise aus Portugal, Schwarze aus vielen afrikanischen Nationen und die verschiedenen Indianerstämme, die Brasilien bei Ankunft der Europäer ab 1549 (Entdeckung und Beginn der Kolonisierung) bevölkten. Nach Ansicht Freyres reflektiert die Struktur des Hauses und die Wohnsiedlung selbst die politische und soziale Organisation der brasilianischen Gesellschaft, deren Grundlage der Patriarchalismus war. Der Plantagenherr oder Patriarch wurde als Besitzer von allen Gütern und Menschen angesehen, die bei ihm dienten und für ihn arbeiteten. Als soziologisches Phänomen signalisiert Freyre die Tatsache, dass dort -im Plantagenhaus- ist, wo der Hausherr die Sklaven ausbeutet aber auch in Schutz nimmt.

Vgl. Freyre, Gilberto: *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal* 51. ed., 5. reimpr., Global Ed., São Paulo 2011

¹²⁹ Seixas Brito 2011, S. 7-8

¹³⁰ Marques Bahia, Claudio: *JK.Politica, arte e arquitetura- uma experiencia modernista*, in: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Univ. de Minas Gerais 2004, Vol 11. Nr. 12, S. 119 ff.

¹³¹ Klinger, Cornelia: *Modern, Modern -ein irritierender Begriff* in "Ästhetische Grundbegriffe" Band 4, Metzler Verlag, Stuttgart 2002. S. 121 ff.

*"Moderne ist ein "deutischer" (aus dem Griechischen επιδείξι, zeigen) Begriff, der etwas bezeichnet in dem es signalisiert, zeigt, aber nicht wirklich definiert. Modern ist eine Art Zeichen, der eine Bedeutung zu jemanden oder etwas vermittelt in einer konkreten Situation und immer abhängig von der Wahrnehmungserfahrung des Sprechers". Im Allgemeinen verbinden wir "modern" in einer zeitlichen Entwicklung mit neu, unbekannt, fremd."*¹³²

Es ist diese sehr allgemeine Idee der "Moderne", die im Diskurs um Brasilia herrscht und sie wird nur konkret in Bezug auf die Architektur angewendet. Im Übrigen signalisiert "modern" im Kubitscheks Diskurs nur den Anspruch auf einem neuen "way of life", auf eine neue Identität. Es sollte hier am Anfang unserer Diskussion zumindest klar definiert werden, in welchem ideologischen und ästhetischen Kontext sich die "Modernität" brasilianischer Architektur der späten 50er. Jahre bewegt haben soll.

Die modernistische Architektur gehörte zu einem Rationalisierungsprozess, in dem sich eine anspruchsvolle Utopie des XX Jahrhunderts manifestiert, nämlich was Manfredo Taffuri *"ideologia del piano"* (Ideologie des Masterplans) nennt. Die Realisierung dieser Utopie veränderte die Aufgabe des Architekten auf radikaler Weise. Denn, sofern diese Architektur der Wirtschaft eines Massenkapitalismus und damit neue Bedingungen im Wohnungsbau und in der Konzeption öffentlicher Gebäude dienen sollte, mußte der Architekt nicht nur Konstrukteur sondern Urbanist sein. Die Architektur der brasilianischen Moderne beanspruchte sicherlich alle Prinzipien des Rationalismus: Priorität der urbanen Planung bereits seit dem ersten Projekt, maximale Reduzierung von Kosten und Baumaterialien beim Wohnungsbau, rigorose Rationalität der Formen nach realen Gebrauchsbedürfnissen und systematische Benutzung der industriellen Produktion von Bauelementen und Mobiliar. Da aber die Bautechnik z.B. in Stahlbeton und Glas sofort den Charakter einer Entwicklung, eines sozialen Fortschritts bekam, wurde die "moderne Architektur" mit einem wichtigen Faktor sozialer Veränderungen gleichgesetzt bzw., wie Giulio C. Argan 1969 schreibt, mit dem Übergang zu einer klassenlosen Gesellschaft¹³³. Diese soziale Dimension der Architektur wurde nach Le Corbusier von der neuen Generation brasilianischer Architekten und Stadtplaner als fundamentales Ziel gesetzt, und sollte im Fortschrittsdiskurs die Rechtfertigung aber auch die legitime Illusion eines Neubeginns werden.

Um die Bedeutung von Kubitscheks Diskurs im Bauprozess von Brasilia als ein Paradigma der Modernidade (Fortschritt, Neuanfang der Nation, Moderne) im Kontext der Mythenkonstruktion zu verstehen, ist hier nach unserer Revision der Rhetorik des

¹³² Coelho Neto, Mário: *Moderno e pos Moderno: modos e versões*", Sao Paulo 1995, S. 13

¹³³ Argan, Giulio Carlo: *Projeto e destino*, Univ. Central de Venezuela 1969, S. 295 ff

Desenvolvimentismo, einen Überblick über die Situation in der zweiten Hälfte der 50er Jahre notwendig. Der Begriff "modernidade" (dt. Moderne, aber auch Modernität) ist im Diskurs von Kubitschek sehr vage und auch vielbedeutend. Es wird dabei eine Reihe von Ideen vermischt. Die erste Begriffsbenutzung von „modern“ in der brasilianischen populären Kultur der 50er Jahre bezeichnet jemanden, der an der kulturellen und künstlerischen *new wave* teilnimmt. *Modern* ist jemand, der ein neues Auto besitzt und die neu errichteten Autobahnen befahren kann, aber auch jemand, der die neue Malerei oder Architektur nicht kritisiert oder ablehnt. Aber im Umkehrschluss stellt sich die Frage, ob das einzelne Individuum wiederum, der als Darsteller der Gegenwart fungiert, auch eine „modernidade“ verkörpert? Alexander Fils schrieb 1982:

*"Die Propaganda für Brasília arbeitete vor allem mit dem Begriff "modern" /.../ Fortschrittlichkeit war ein wichtiges Attribut der populistischen Politik seit den dreißiger Jahren. Ordnung und Fortschritt lautet das Motto der Nationalflagge :Als fortschrittlich und modern wird in Brasilien auch die Architektur Niemeyers oder Affonso Reidy angesehen"*¹³⁴

Die Modernität wird darauf reduziert, einer bestimmten Reihe von visuellen Charakteristika die Qualität oder die Bezeichnung "modern" nachzuschreiben. Wie in unserer Diskussion später gesehen wird, entspricht diese "Modernität" dem Klischee davon, was im Brasilien der späten 50er. für *aktuell, entwickelt, innovativ*, gehalten wird. Und Brasília besteht, wie Fils in seiner ersten Arbeit über Niemeyers Architektur behauptet, aus dem plakativen Klischee-Bild, welches der Stadt wirklich nicht unbedingt "moderne" Qualitäten zuschreibt:

*Gebäude auf Stelzen (pilotti) und Bauten mit expressiven von allem geschwungenen Formen suggerieren den Brazilianern Modernität. Es ist eine Moderne die in den 20er. Jahren entwickelt und seit den 30er in Brasilien baulich umgesetzt wurde. Insofern kann Brasília nur relativ als modern angesehen werden, denn es handelt sich um eine Moderne, die bei ihrer Realisierung schon durch neue Architektur und Städtebautheorien überholt war. Diese veraltete Moderne hob sich aber optisch so sehr vom Bestehenden ab, dass die Identifizierung von Brasília und "modern" sich weltweit durchsetzen konnte.*¹³⁵

Diese Bemerkung von Fils ist von großer Bedeutung, denn sie relativiert eine strapazierte, undefinierte oder gar kaum zu begreifende Idee der "Moderne", die Kritiker und Historiker von Brasília stets benutzen. Die Vorstellung, dass eine Reihe von visuellen Formen -hier Niemeyers *free form* Konzept- das "Moderne" nur *suggestieren* ist für die vorliegende Arbeit

¹³⁴ Fils, Alexander: *"Brasília. Moderne Architektur in Brasilien"*, Stuttgart 1988, S. 102

¹³⁵ Ebenda .

fundamental und wird später weiter erläutert. Der Begriff erscheint oft und sehr undifferenziert in Kubitscheks Reden, sowie auch in der allgemeinen Presse und in den Fachtexten des ISEB. *Modern* wird nie richtig definiert, enthält aber in den 50er Jahren in Brasilien eine breite, vielfältige Bedeutung.

Lauro Cavalcanti, Kunsthistoriker und Professor für Architektur an der Universität Brasília hat mit seiner Revision „*Moderno e Brasileiro*“ (dt. modern und brasilianisch) eine Anspielung auf die undefinierte und auf die viel bedeutende Bezeichnung von „Modernität“ gemacht¹³⁶. „Modernidade“ ist jedenfalls unmittelbar verbunden mit dem technischen Fortschritt und damit auch mit der Wirtschaftsentwicklung. „*Desenvolvimento econômico*“, wie schon gesagt, ist das Propagandamotto von Kubitscheks Zielprogramm, mit dem man die neue Technik und damit das Produzieren von „Moderne“ gleichsetzen kann. In dieser Idee von „Modernidade“ sind sehr verschiedene Dinge impliziert, wie z.B. die *bossa nova* (ihre wichtigsten Vertreter waren zur Komposition der *Sinfonia de Brasília* verpflichtet)¹³⁷, die technischen Errungenschaften wie das Fernsehen¹³⁸ und die amerikanischen Vorbilder eines Haushalts der Mittelklasse, wobei gerade beim letzterem die internationalen Zeitschriften wie *Casabella*, *Domus* oder *Life* den Lebensstil der *cariocas* und *paulistas* stark beeinflussten.

Folgende Erklärung von Juscelino Kubitschek über die Rolle der modernen Architektur wird gleich 1960 von Stammo Papadaki in seinem Studie über Niemeyer zitiert:

„Ich wusste schon lange, dass die moderne Architektur Brasiliens mehr ist als eine rein ästhetische Richtung und vor allem viel mehr als die Übertragung einer weltweiten Bewegung in unsere Kultur ist. Sie hat uns wirklich die Mittel zu Verfügung gestellt, um damit die bestmögliche Lösung unserer Stadtplanungs- und Wohnbauprobleme zu finden, eine Lösung, die sorgfältig dem Klima und der Umgebung Rechnung trägt. Sie ist weiterhin ein stark bejahender Ausdruck unserer Kultur, vielleicht der ursprünglichste und genaueste Ausdruck des schöpferischen Geistes des modernen Brasilien.“¹³⁹

Die Aussage rechtfertigt zweifellos sein Bedürfnis, sich die Moderne anzueignen. Denn im Prinzip konnten nur die vagen, undefinierten Eigenschaften des „moderno“ bei den Brazilianern das Gefühl erwecken, dass sie eine neue und aufregende Epoche der Umwälzungen erleben. Hierbei wurden alte Kunstwerte infrage gestellt und gleichzeitig die Wichtigkeit der wesentlichen Aspekte der brasilianischen Kultur greifbar gemacht, die für die

¹³⁶ Vgl. Cavalcanti, Lauro „*Moderno e Brasileiro 1930-1960*“, Brasília 2006.

¹³⁷ Siehe im Kapitel 5 Abschnitt 5.1.4. "Inaugurationsrituale: A.C.Jobims *Sinfonia da Alvorada*".

¹³⁸ Die ersten TV Ausstrahlungen des Senders „*Tupi*“ fanden bereits April 1950 aus São Paulo statt. Vgl. Web-Seite „*História da TV brasileira*“, <http://www.tudosobreteve.com.br/histortv/tv50.htm>, Zugriff 27.03.15

¹³⁹ Kubitschek, Juscelino: Zitiert aus Papadakis, Stammo „*Oscar Niemeyer*“, New York, 1960, S. 5

Errichtung Brasília unbedingt notwendig war. Oscar Niemeyer erklärte jedoch in einer der letzten Interviews, dass die Aufnahme und die Aneignung der Moderne bei den Architekten seiner Generation nicht selbstverständlich war, sondern vielmehr ein ständiges Entscheiden zwischen Tradition und Innovation, zwischen Konventionellem und Fantastischem:

*"Es gab schon immer einen unvermeidlichen Kampf zwischen Vergangenheit und Moderne. In meinen jungen Jahren erlebte auch die Architektur eine Phase des Kampfes und des Übergangs. Die extreme Rationalität eines Le Corbusier mochte noch als orthodoxe Haltung erscheinen, aber seine Genialität durchbrach die Grenze dessen, was auch ich an der damaligen Architektur als Einschränkung von Freiheit, Fantasie und Poesie betrachtete -eine Auffassung, die auch Le Corbusier nach der Übergangsphase zu teilen begann"*¹⁴⁰

Die Suche nach einer *brasilianischen Modernität* und damit der wirkliche Anfang einer Ästhetik der Moderne in der Kulturpolitik Brasiliens findet Mitte der 30er Jahre in Rio de Janeiro statt. Sein wichtigster Vertreter war Gustavo Capanema (1900-1965), der das Ministerium für Ausbildung und Gesundheit ab 1934 unter der Präsidentschaft Getulio Vargas leitete. Capanema beauftragte als neuer Sitz seiner Behörde das bedeutendste Bauwerk der modernen Bewegung in Brasilien: das Gebäude des MES, *Ministério de Educacao e Saúde*, das heutzutage als Kulturzentrum und Museum (Museo Capanema)¹⁴¹ genutzt wird. Die **Abb. 6** zeigt links dessen Hauptfassade und rechts die Nordfassade mit dem *brise-soleil*-Fenstersystem. Der Bau des MES begann 1936 und signalisierte zum einen den offiziellen Auftritt von Oscar Niemeyers in einem wichtigen öffentlichen Projekt und zum anderen seinen direkten Kontakt mit Le Corbusier¹⁴². Le Corbusier war schon einmal 1929 in Rio gewesen und war nun auf Einladung von Gustavo Capanema zum Projekt MES¹⁴³ angereist.

¹⁴⁰ Niemeyer, Oscar: Statement aus einem Interview in: "Oscar Niemeyer- Wir müssen die Welt verändern", Sammlung von Interviews, herausgegeben von Alberto Riva, Kunstmann Verlag München, 2013, S. 36-37

¹⁴¹ Cavalcanti, Lauro "Oscar Niemeyer und die brasilianische Tradition der Moderne" in: „Oscar Niemeyer, eine Legende der Moderne“, Frankfurt Main 2003, S. 29

¹⁴² Jeanneret, Charles-Édouard genannt Le Corbusier, Architekt (geb. 06.10.1887 in der Schweiz - gest. 27.08.1965 in Frankreich)

¹⁴³ In der Literatur und in den Bildenden Künsten versuchte sich Capanema über die politischen und ideologischen Auseinandersetzungen zu stellen, die gerade das Land bewegten. Capanema wurde vom Kabinettschef, dem Dichter Carlos Drummond de Andrade, gefördert, und umgab sich mit einem vielfältigen Team: der Maler Maler Candido Portinari, der Komponist Villa Lobos, die Poetin Cecilia Meireles, Lucio Costa, Vinicius de Moraes oder Affonso de Melo Franco (aus dem SPHAN). Die Initiative für den Bau vom MES war Capanemas größter Beweis seiner Offenheit für die Moderne. Entschieden wie er war, das Gebäude des Ministeriums zu einer „Kathedrale der modernen Architektur“ zu machen, annullierte er ohne weiteres das Urteil eines Wettbewerbs, das den Architekten Archimedes Memória preisgekrönt hatte, und übergab das Projekt einem von Lucio Costa geleiteten Team, bestehend aus Oscar Niemeyer, Carlos Leon, Affonso Reidy, Ernani Vasconcelos. Dann wurde auf Wunsch dieser Gruppe Le Corbusier aus Paris eingeladen, um die Entwürfe zu begutachten. Für das Werk konnten Portinari für die Freskendekoration, Bildhauer wie Jacques Lipschitz und Bruno Giorgi und der Landschaftsarchitekt Roberto Burle Marx verpflichtet werden. Begonnen 1937, wurde das MES 1944 fertig gestellt und 1945 eingeweiht, als Capanema nicht mehr im Ministerium tätig war.

Vgl. Schwartzman, Simon/ Bonemy, Helena: *Tempos de Capanema*, Rio de Janeiro 1984, und Ramirez Nieto, Jorge: *El Discurso Vargas-Capanema...*, Universidad de Bogotá, 2000.

Die Baugeschichte des MES, das erst 1945 eröffnet wurde (1942 wurde es bereits für einige Zeitschriften fotografiert), ist sowohl in autobiographischen Texten von Niemeyer als auch in vielen Aussagen von Lucio Costa dokumentiert. Diese zeigen die Relevanz des Projektes als ein emblematisches Werk der brasilianischen Moderne, das seine Wurzeln im Rationalismus hat. Die von Le Corbusier vorgeschlagenen Veränderungen wurden teilweise von Oscar Niemeyer aufgegriffen, der damals die bescheidenen Aufgaben einer Zeichner-Aushilfe übernahm, um neben dem Meister arbeiten und lernen zu dürfen¹⁴⁴. In der **Abb. 7** sieht man links einige Entwürfe von Le Corbusier aus 1936, rechts die Vorhalle am Haupteingang. Sein Name war noch nicht mit dem von Lucio Costa in Verbindung gebracht worden, aber Niemeyer bewunderte den älteren Architekten aus Rio und war bereit, ohne Honorare bei ihm zu arbeiten. Niemeyer hatte noch keinen Namen als selbständiger Projektautor, seine Ideen aber wie die der Endgestaltung des MES, erweckten auch bei Le Corbusier großes Interesse. Wie Lauro Cavalcanti (2006) betont, „Oscar Niemeyer brauchte sicher nicht die Präsenz und den Segen Le Corbusiers¹⁴⁵, um seinen Talent zu beweisen“. Als er 1940 den Auftrag für Kubitschek in Pampulha bei Belo Horizonte aufnimmt, genießt Niemeyer schon ein gewisses Ansehen unter den brasilianischen Architekten aufgrund seiner ersten Werke: die soziale Einrichtung „*Obra do Berço*“ (Betreuung von Kindern) in Rio de Janeiro aus 1937, wo er zum ersten Mal das Jalousiensystem „*brise soleil*“ anwendet (siehe **Abb. 8**); das Hotel in Ouro Preto 1938 und die Zusammenarbeit mit Lucio Costa für den Pavillon der Expo 1939 in New York. Eine Fotografie des Pavillons zeigt die **Abb. 9**.

1.2.3 Kubitscheks Bauauftrag für die neue Hauptstadt Brasiliens

Der Beitrag Oscar Niemeyers zum Pampulha-Baukomplex markiert einen wichtigen Abschnitt aus zwei Gründen. Erstens, durfte Niemeyer hier die Technik des Stahlbetons mit großer Freiheit einsetzen – ein damals revolutionärer Entwurf. Der Bau der berühmten *Igreja*

¹⁴⁴ Mit großer Hartnäckigkeit erkämpfte sich Niemeyer am Ende seines Studiums die Möglichkeit, im Büro von Costa zu arbeiten – zu der Zeit, als Lucio Costa und andere das Team für den Entwurf des MES bildeten. Dort traf er 1936 Le Corbusier, von dem er schon mehrere Bücher gelesen hatte und der fortan zu seinem großen Vorbild wurde. Le Corbusiers „Fünf-Punkte-Programm“ prägte den Stil des jungen Architekten nachhaltig. Niemeyers Begegnung mit Le Corbusier war nur kurz aber bedeutsam; neben dem MES arbeitete er direkt mit Le Corbusier am neuen Campus der Universitätsstadt in Rio, und erhielt seinen ersten eigenen Auftrag: einen Kindergarten mit Pflegestation (*Obra do Berço*, 1937-1940). Niemeyer hat den Einfluss Le Corbusiers auf sein Werk stets besonders hervorgehoben, der Bezug auf Corbusier diene ihm dabei auch als Qualitätsnachweis. So finden z.B. plastisch gestaltete Dachaufbauten auf Hochhäusern und die Piloti in verschiedenen Variationen ihr direktes Vorbild bei Corbusier. Vgl. Quezado Deckker 2001, S. 196 ff.

¹⁴⁵ Im Entwurfprozess steht Niemeyer dem Konzept von Le Corbusier gegenüber, der viel höheren Pfeiler einsetzen wollte. Vgl. Bailly, Edouard, „*Niemeyer par lui meme*“, 1993.

São Francisco de Assis von 1942, die allgemein abgelehnt und als Blasphemie für die Kirche und für die Kunst getadelt wurde, gilt als Beispiel dafür (siehe **Abb. 10**) In einem seiner theoretischen Texte schreibt Niemeyer 1980, zwanzig Jahre nach Brasília:

*“Um 1936 fixierte bei uns die zeitgenössische Architektur mit dem heiliggesprochenen Funktionalismus, indem sie die kreative Freiheit und die Erfindungskraft (Invenção arquitetural) ablehnte/.../ Es waren die Zeiten des Grundrisses von innen nach außen, des Rechtwinkels, der Wohnmaschine/.../ Ich konnte nicht verstehen, wieso im Zeitalter des Stahlbetons, der alles zu bieten hatte, die Architektur bei ihrem kalten und wiederholten Struktur bleiben konnte. Es war die abstrakte Form, die mich anzog, die reine und feine Linie, die im Raum losgelassen die auf der Suches des wahren architektonischen Spektakels war/.../ Und das erklärt mein Verhalten vor den Bauwerken in Pampulha, wo ich, gerade aus der Architeturschule gekommen, schon vom brennenden Durst auf Widerstand und auf Herausforderungen berührt war“.*¹⁴⁶

Zweitens, weil es hier um dem ersten Auftrag von Kubitschek an den Architekten handelte, und damit der Beginn einer fruchtbaren Beziehung zwischen Bauherren und Baumeister. Das kann nie genug betont werden, denn das demonstriert die absolute Abhängigkeit von Niemeyer einerseits und Kubitscheks volles Vertrauen zum Architekten andererseits¹⁴⁷. Manche Autoren wollen sogar in der Beziehung ein richtiges Renaissance-typisches Patronage-Verhältnis sehen: ein teures öffentliches Werk mit eher dekorativen Charakter und großem selbstdarstellerischen Gehalt wird vom Staat einem einzigen Künstler als Auftrag anvertraut. Denn das wird der Pampulha-Baukomplex schließlich sein: ein ”Caprice” von Kubitschek, der seinen persönlichen Wunsch auf der Suche nach dem persönlichen Glanz, bauen lässt.

*“.....Es war auch in dieser Zeit, in der ich die Ehre haben durfte, Oscar Niemeyer –damals am Anfang seiner glänzenden Laufbahn- die ersten wichtigen Aufträge zu geben. Im laufe meines ganzen politischen Lebens habe ich den Vertretern moderner Konzeptionen, die auch mit neuen Bautechniken experimentierten, ständig unterstützt und für sie mein Engagement bewiesen. Brasília bietet den Architekten unseres Landes die beste Gelegenheit, ihre Forschungen zu konkretisieren und bei ihrer Experimentierlust ihr Genie, in einem auf dem Maßstab unseren Jahrhunderts und für die Ewigkeit konzipiertes Werk, unter Beweis zu stellen“*¹⁴⁸

Niemeyer ist in diesem Augenblick dem SPHAN¹⁴⁹ verpflichtet, dessen Direktor, Mello

¹⁴⁶ Niemeyer, Oscar: *A forma na arquitetura*, Revan, Rio de Janeiro 1980, S. 19 ff.

¹⁴⁷ Costa, Ronaldo 2001, S. 76-77

¹⁴⁸ Kubitschek, Juscelino: Statemenet aus dem Interview in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, July 1960, S. 3

¹⁴⁹ IPHAN: *Servico de Patrimonio Historico e Artistico Nacional*.

Franco de Andrade (1898-1969) den Architekten mit Juscelino Kubitschek, damals Bürgermeister von Belo Horizonte, in Verbindung bringt.¹⁵⁰ Kubitscheks Interesse an Oscar Niemeyer basierte auf seiner Bewunderung für einen jungen talentierten Architekten, der bereit war, seine Pläne und Erwartungen bedingungslos und möglichst schnell zu verwirklichen¹⁵¹. Das steht in Widerspruch zu der Auffassung, es bestehe zwischen Bauherren und Bauleiter eine Art privater Freundschaft. Es existierte auf jeden Fall die Initiative von Kubitschek, seine Stadt als Bürgermeister mit einer modernistischen Vision und einem spektakulären Projekt zu schmücken. Über die Bedeutung der Entwürfe für Pampulha in der Laufbahn von Oscar Niemeyer wurde viel geschrieben, weil das Projekt ohne Zweifel einen Bruch mit den Traditionen der bisherigen „Moderne“ im Zusammenhang mit dem Rationalismus darstellt. Andererseits konnte Niemeyer hier über eine große Freiheit verfügen. In „*Die Form in der Architektur*“ schreibt er:

*“Aber wenn das Gebäude des Ministerio de Educação e Saúde in Rio, von Le Corbusier entworfen, die Grundlage der Moderne in Brasilien darstellte, ist es doch Pampulha –erlauben Sie mir es zu sagen- der wir den Anfang unserer Architektur verdanken: eine Architektur die auf die freie und kreative Form schaute, heute definiert“*¹⁵²

Uns interessiert das Werk von Pampulha für das zentrale Thema unserer Arbeit insofern, als dass das Auftragsverfahren und die Ausführungssituation zeigen, in wieweit dieses künstlerische Produkt, eine wahre Revolution¹⁵³ und ein Meilenstein der brasilianischen Moderne gewesen ist: Es ist bereits das Ergebnis einer höchstpersönlichen, individuellen Initiative, deren repräsentative Funktion unverkennbar war, was in Brasília in fast identischer Form wiederholt wurde. Es ist also der Auftrag eines staatlichen Baukomplexes, der spektakulär, innovativ und paradigmatisch sein sollte. Die **Abb. 11** zeigt den Laufweg zur *Casa do Baile* (Ballhaus), gebaut zwischen 1940 und 1943.

¹⁵⁰ Während der Amtszeit Getúlio Vargas wurde die Regierung von Minas Gerais dem Politiker Benedito Valadares (1892-1973) als Staatskommissar anvertraut.

¹⁵¹ Oscar Niemeyer wurde von Rodrigo Mello Franco bei Kubitschek empfohlen, und dieser erkannte, dass Niemeyer der richtige wäre, um das große Bauunternehmen seiner Amtszeit zu übernehmen. Der Architekt, der bisher dem Personal des SPHAN gehörte, eröffnete sein eigenes Büro, um die Projekte des Grand Hotel und das Ensemble von Pampulha zu entwerfen. Vgl. Melo, Wander: *Juscelino Kubitschek: margens da Modernidade*, Casa Lúcio Costa, Rio de Janeiro, 2002

¹⁵² Niemeyer, Oscar: *A Forma na Arquitetura*, Avenir Editora, Rio de Janeiro 1961, S. 27

¹⁵³ Einen Eindruck über die Resonanz von Niemeyers Architektur in Pampulha vermittelt die Tatsache, dass die Kirche São Francisco, das Emblem von Niemeyers Bruch mit der Tradition der „geraden Linien des Funktionalismus“, vom Erzbischof Belo Horizontes als ein Werk der Häresie, des Teufels betrachtet, und sogar ihr Abriss vom Bürgermeister verordnet wurde. Nur das Engagement Kubitscheks, zur Zeit Gouverneur, rettete das Werk, indem es im SPHAN als nationales Kulturgut registriert wurde.

Vgl. Der Spiegel: „*Der Riese rückt sich*“, 15.06.1959. S. 60

Pampulha kann als das Fundament des authentischen *Modernismo* in Brasilien verstanden werden. Es ist ein Werk ohne Kompromisse, das nicht in nationalen Traditionen gedacht ist und zugleich von einer außergewöhnlichen Qualität: Anpassung an die geographischen Gegebenheiten, Integrierung von poetischen Formen, Sinnlichkeit und Eleganz ohne das Brasilianische zu verkitschen. Eine neue Bausprache und die neuen Technologien wie z.B. der Stahlbeton und eine unbegrenzte Formenphantasie, die wie L. Cavalcanti (2006) bemerkt, bilden ein entscheidendes Moment in der brasilianischen Architektur. Das internationale Echo einiger Bauten, wie die Kirche *San Francisco*, gaben Niemeyer definitiv einen Namen unter den Großen seiner Generation.

Konnte der Bau des MES verdeutlichen, dass Brasilien als Nation in der Lage war, auf der Höhe der besten internationalen Moderne zu stehen, so bewies Pampulha, dass ein Brasilianer noch weiter gehen konnte, um diese internationale Architektur zu beeinflussen. Es bestätigte sich, dass es eine brasilianische Schule gab, zu der auch Künstler wie der Gartenarchitekt Burle Marx oder der Maler Portinari gehörten, die zusammen mit Niemeyer die Gestaltung der freien Fläche und die Dekoration übernahmen¹⁵⁴. Aber genauso wie Brasilia, war Pampulha Teil eines aufwendigen Bauunternehmensystems. Es war ein anspruchsvolles Projekt, das eine Kirche, ein Casino, ein Yachtclub, einen riesigen Tanzsalon und Restaurants, etc. umfasste. Genauso wie Brasilia wurde Pampulha ein Unternehmen, das dem Architekten eine absolute Freiheit gab, in dem der Architekt selbst Hauptdarsteller wird. Juscelino Kubitschek versucht damit ein Image zu erlangen, dass sein Amt schmückt und seine Laufbahn in Belo Horizonte spektakulär abschließt¹⁵⁵ - allerdings in bescheidenem Format, denn im geopolitischen Kontext Brasiliens war der Bürgermeister von Belo Horizonte in den 40er Jahren nicht unbedingt eine angesehene Persönlichkeit.

Oscar Niemeyer hingegen erreichte damit internationale Anerkennung. Der Ingenieur Joaquim Cardoso (1897-1978), verantwortlich für einen Teil der Arbeiten in Pampulha und später Chef-Ingenieur in Brasilia, beschreibt 1956 auf kurze und deutliche Art die ästhetische Konzeption von Pampulha und seine Bedeutung im strukturalen Kontext. Dieser Text hat einen besonderen dokumentarischen Wert, denn er stammt von jemanden, der direkt mit dem technischen Werk vertraut war und ist außerdem eine der wenigen schriftlichen Quellen zum technischen Aspekt im Werk Oscar Niemeyers:

¹⁵⁴ Cavalcanti, Lauro: *Moderno e Brasileiro 1930-1960*, Rio de Janeiro 2006, S. 204-205

¹⁵⁵ Kubitschek ließ 1944 in einem Band alle Entwurfspläne, Projekte und Fotografien von Niemeyers Ensemble in Pampulha publizieren. Vgl. Kubitschek, Juscelino: *Pampulha*, Belo Horizonte 1944.

*In diesem Ensemble von Pampulha beginnt Niemeyer seine unbegrenzte Erfindungskraft im strukturellen Bereich zu manifestieren: d.h. Struktur im formalen Aspekt aber auch gegenüber der Probleme des Gleichgewichts. Niemeyer versucht die Form zu reinigen, indem er aus den merkwürdigen Formen einen emotionalen Inhalt herauszaubert, was, nach Meinung vieler, das erste Atribut einer neuen ‚Schönheit‘ darstellt. Die insisistente Benutzung der Kurven, die im Art Nouveau seinen Ursprung hat und in aerodynamischen Form hier erscheint, wird in den Kompositionen von Niemeyer nie dekorativ, wie z.B. Gottfried Semper die Funktion der Kurve rechtfertigte, sondern als einem Versuch, die Form aus dem Boden zu befreien und noch mehr, mit einem suggestiven dynamischen Effekt. Niemeyer versteht schon damals, dass die organischen Voraussetzungen, zu denen die gute Architektur fest gebunden ist, definieren nicht kategorisch ihre Form, sondern lassen sie unbestimmt und dann erreicht sie (bei Niemeyer) einen reinen Ausdruck, viel einfacher, viel leichter zu sehen, die Überraschung und Bewunderung erweckt....Niemeyer ist so: ein Künstler der riskiert, der spekuliert in der Wille, die architektonische Form zu befreien /.../zu befreien aus den „üblichen, routinären“ Bedingungen, welche der Architektur eine gewisse Unreinigkeit -zumindest ästhetisch gesehen- verleihen.*¹⁵⁶

Die Bautätigkeit von Niemeyer seit Pampulha (1940-1943) bis zu den Projekten für Brasília ab 1957 weist eine notorische Verbindung zu Juscelino Kubitschek auf, mit unterschiedlichen Aufträgen. Das Interessanteste soll hier erwähnt werden, denn es beweist die Ambitionen Kubitscheks für großformatige Projekte: der *Conjunto Governador JK* (dt. Baukomplex Gouverneur Kubitschek), auch *Edifício JK* genannt, und bei manchen Autoren bekannt als *Torre Kubitschek*. (siehe **Abb. 12**).

Bei der Recherche über die Hintergründe des Bauauftrags an Niemeyer für die Hauptstadt stoßt man immer wieder auf eine kurze Geschichte anekdotischen Charakters, die von beiden Akteuren variantenreich erzählt wurden: sehr ähnlich der Mythenkonstruktion von Jataí¹⁵⁷, die Kubitschek mit Eifer propagieren sollte. Hier handelte es sich aber um ein banales, beinahe zufällig und natürlich erscheinende Ereignis, welches aufgrund seiner tiefgreifenden Konsequenzen gern wie eine entscheidende Episode für das Schicksal der Nation präsentiert wurde: Im September 1956 besuchte Juscelino Kubitschek den Architekten in seinem Haus „*A casa das Canoas*“ im Stadtviertel Tijuca (Rio de Janeiro) und bat ihm, den Bau Brasílias zu übernehmen. Nicht die Anekdote an sich mag uns interessieren, sondern vielmehr die Tatsache, dass diese Prozedur die Baugeschichte Brasílias vorweg nimmt: Kubitschek beginnt die Geschichte Brasílias, indem er seinen Freund oder Kumpel um einen Gefallen bittet. Es bleibt also alles im Rahmen eines informellen Aktes und einer Art persönlichen Improvisation. Kubitschek wird den Bau einer gesamten Hauptstadt einem einzigen Architekten überlassen, und denkt dabei weder an eine Ausschreibung noch an eine Konsultation oder eine Beratung innerhalb des Regierungskabinetts- geschweige denn an eine

¹⁵⁶ Cardoso, Joaquim : „Dois episódios na história da arquitetura moderna“, Zeitschrift *Módulo*, 4. März, 1956 S. 32-36

¹⁵⁷ Siehe im Kapitel 2 Abschnitt 2.2.

Vorstudie. In einem langen 1993 publizierten Interview wiederholte Niemeyer die Gegebenheiten des berühmten Auftrags für Brasília.

*"Es war 1956. Eines Tages kam er zu mir, um mich einzuladen, die neue Hauptstadt zu entwerfen. Er wollte sein Wahlversprechen einhalten. Seit dem 19Jh. stand die Frage der Versetzung des geopolitischen Zentrums Brasiliens Richtung Inland im Raum. Das stand in der Verfassung /.../ und es war soweit, dieses Vorhaben einer neuen Dimension zu verleihen, und dem Land ein neues Bewusstsein von seiner Kontinentalität zu geben. Um dieser Herausforderung gerecht zu werden wollte Juscelino keine klassische Stadt bauen, die anderen ähnlich wäre. Er wollte eine moderne, monumentale, bisher noch nicht gesehene Stadt, in den Dimensionen des Landes/.../ Er gab mir die totale Freiheit um die offizielle Gebäude, vom einem Extrem zu dem anderen der Monumentalachse zu projektieren/.../ Eine hervorragende Aufgabe, gigantisch und außergewöhnlich aufregend"*¹⁵⁸

In einem der letzten Interviews erwähnt Oscar Niemeyer wieder die Wörter Kubitscheks bei dem berühmten Treffen mit dem Präsidenten in Niemeyers' Haus ausserhalb Rio de Janeiros:

*"Juscelino klopfte bei mir; wir gingen hinaus in die Stadt, un er sagte mir; er wolle eine Hauptstadt erbauen, aber eine besondere Stadt, nicht eine provinzielle, er meinte: ich will etwas Schönes, etwas, das die Größe unseres Landes zeigt"*¹⁵⁹

Es gibt zumindest zwei interessanten Dinge in dieser Aussage: zuerst die Tatsache, dass Niemeyer den Auftrag (mit Einschränkungen) akzeptiert und erkennt, dass es um eine sehr wichtige Herausforderung -und eine einmalige Gelegenheit- für einen Architekten geht. Und zweitens, dass Niemeyer die Standpunkte und die politische Rechtfertigung vom Kubitscheks Vorhaben nicht interessieren und er die propagandistischen Argumenten seines Auftraggebers kritiklos und selbstverständlich wiederholt. Diese Episode der "Übernahme" von Brasília wurde zur Legende seiner Entstehungsgeschichte, die Anekdote wurde in der Literatur einfach übernommen, ohne weitere Erklärungen aber mit einer gewissen Faszination. Niemeyers autobiographisches Buch *"Minha Experiência em Brasília"* (dt. Meine Erlebnisse/ Erfahrung in Brasília) aus 1962 bestätigt, dass der Architekt nur den Entwurf und den Bau der Gebäude aus dem Angebot von Kubitschek akzeptierte und ihm sagte, dass er für den Masterplan nicht verantwortlich sein wollte bzw. konnte¹⁶⁰. Aus dem privaten Briefverkehr des Präsidenten stammt jedoch ein seltenes, aussagekräftiges Dokument, das beweist, wie fest die Entscheidung Kubitscheks für den gigantischen Auftrag war, auch sein Vertrauen und vor

¹⁵⁸ Niemeyer, Oscar: Zitat aus Bailby, Edouard: *Niemeyer par lui même*, Paris 1993, S. 86

¹⁵⁹ Niemeyer, Oscar: Statement aus dem Interview im Film "Das Leben ist ein Hauch", Regie F. Maciel, 2009

¹⁶⁰ Niemeyer, Oscar: *Minha Experiencia em Brasília*, Editorial Vitoria Ltd, Rio de Janeiro, 1962, Seiten 12-13

allem seine Anerkennung der Leistungen Niemeyers. Zum 50ten. Geburtstag Oscar Niemeyers am 20.12.1957, gerade zur Entstehungszeit des Präsidentenpalastes, schrieb Juscelino Kubitschek in Rio de Janeiro:

*"... Als ich das schwierige Unternehmen vornahm -den Bau Brasílias, ein neues und hochmodernes Projekt, genauso wie die Gründung der Stadt vom Geist des Modernen und Neuen inspiriert war, hatte ich keinen Augenblick gezögert und beauftragte ihn mit den öffentlichen Bauten und bereits vorgelegten Projekten kennenlernte -in denen gewagten Entwürfe, plastische und funktionalen Formenvon seiner Schöpfungskraft Beweis geben- dass das Ensemble von Brasília sein definitives Werk sein wird, in welchem sein Genie in aller Pracht weiterleben wird /.../"*¹⁶¹

Juscelino Kubitschek de Oliveira, 13.12.1957

Die Tatsache, dass diese Erzählung stets erwähnt wird und eine mythische Dimension erreicht, beweist wie notwendig war, angesichts der fehlenden Indizien und Dokumenten, (mit Ausnahme von einigen Briefen oder kurzen Aussagen) eine feste, fruchtbare Beziehung des Politikers zu dem Künstler nachweisen zu können. Der anekdotische, manchmal epische Ton der Chronik dieser Episode (von Kubitschek, von Niemeyer, von zahlreichen Biographen) sollte für die Geschichte das Weiterleben einer historischen Beziehung zwischen einem staatlichen Bauvorhaben und dessen Vergabe an einem freien, genialen Künstler, in der Tradition der italienischen Renaissance garantieren. Adrian Gorelik (2005) sieht daran die Notwendigkeit, die Realisierung von Brasília als Werk eines genialen Künstlers unbedingt zu präsentieren: Der Nationalstaat sollte mit einer Prestige-Architektur identifiziert werden, und daher wird eine feste und tiefe Anbindung in Form eines Mäzenats gesucht: diese Beziehung musste, um effektiv und wirksam zu sein, den Architekten als Künstler präsentieren.¹⁶² Der Historiker Paulo Bicca (1985) zitiert in diesem Sinne eine Aussage Kubitscheks, die keine Zweifel lässt über die Beziehungsklarheit zwischen Bauherren und seinen Auftragnehmern.

*"/.../ Was die Architektur betrifft, ist es der Oscar, der das Sagen hat. Für Urbanismus ist der Lúcio zuständig./.../ Ansonsten, keine Interferenzen"*¹⁶³

Als die NOVACAP ("Gesellschaft für die Urbanisierung der Hauptstadt") im September 1956 gegründet wurde, besetzte Oscar Niemeyer die Position des Hauptbauleiters aller Baustellen

¹⁶¹ Kubitschek, Juscelino: Ausschnitte des Briefs zum 50. Geburtstag von Oscar Niemeyer am 20.12.57, in *Tietschrift Brasília* Ano 1 Nr. 12, Seite 15.

¹⁶² Vgl. Gorelik, Adrián : *Das Vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na America Latina*. Universidad de Minas Gerais, Belo Horizonte 2005, S. 151 ff.

¹⁶³ Kubitschek, Juscelino: Zitiert von Bicca, Paulo im Aufsatz *Brasília. Mitos e Realidades*, aus *"Brasília: Ideologia e Espaço Urbano"*. Ed. Projeto, São Paulo 1985, S. 104.

Brasílias, während in derer Abteilung *Aquitetura e Urbanismo* seit Februar 1957 der Ingenieur Israel Pinheiro da Silva der Generaldirektor mitwirk und über Befugnisse und Kompetenzen eines Privatunternehmens verfügt. Die Fotografie der **Abb. 14** zeigt Israel Pinheiro, Juscelino Kubitschek und Oscar Niemeyer bei der Vorstellung des zweiten Entwurfs des *Palácio da Alvorada*, 1958. Oscar Niemeyer wohnte in Rio und entwarf die ersten Projekte in den Büros des Kultus- und Gesundheitsministeriums (MES). 1956 besuchte er zusammen mit dem Präsidenten und einigen Ministern, Technikern und militärischen Vertretern die Territorien, die für die Auferlegung des Masterplans bestimmt waren. 1958 zog er endgültig nach Brasília. Selten äußerte sich Präsident Kubitschek über seine Anforderungen und Erwartungen gegenüber Oscar Niemeyer. Ihre Beziehung zueinander bleibt undurchsichtig. Es herrschte zwischen Bauherren und Auftragnehmer gegenseitige Respekt und Bewunderung, aber auch eine gewisse diplomatische Distanz. Um so aussagekräftiger hört sich die folgende Erinnerung von Kubitschek an:

„Ich werde Ihnen dieselbe Chance geben, die Papst Julius II Michelangelo mit dem Auftrag für sein Grabmal gegeben hat“¹⁶⁴

Juscelino Kubitschek wurde 1956 Präsident nach einer lang erkämpften Wahlkampagne durch die Unterstützung des Militärs, mit dem Kubitschek während seiner Amtszeit Kompromisse schloß, um die Stabilität des demokratischen Regime zu gewährleisten. Die Stärke seiner Politik bestand darin, das Wirtschaftswachstum zu fördern durch ein sehr konkretes Programm, auf dem die Versetzung des Regierungszentrums, und daher der Bau einer neuen Hauptstadt innerhalb seiner Regierungszeit, die absolute Priorität haben sollte. Das Wirtschaftsprogramm sollte in der Öffentlichkeit möglichst konkret und zielgerichtet erscheinen, es wurde "Zielprogramm" genannt und bestand aus einer Reihe von Maßnahmen, deren Abschluß selbstverständlich Brasília als eine Art "Synthese aller Ziele" (port. *metasintese*) darstellte. Kubitschek prägt mit dem Begriff "*nacional desenvolvimentismo*", etwa "nationale Fortschrittsbewegung" die Richtung seiner Politik, die sich an dem amerikanischen Modell orientierte: Liberalisierung der Industrieinvestitionen.

Mit der Unterstützung von Gelehrten, Intellektuellen und Technokraten des Instituts für Hohe Brasilianischen Studien (ISEB)- eine Art Akademie für Kultur und Politik aber auch ein halboffizielles Organ für Beratung und Propaganda- gelang es ihm, das sehr umstrittene Projekt einer neuen Hauptstadt zu rechtfertigen und zu legitimieren. Dafür begünstigte

¹⁶⁴ Ibidem.

Kubitschek das Streben der gehobenen Klasse nach den Kultur- Kunst- und Bautendenzen der in den 20er und 30er entstanden brasilianischen Moderne (eine "new wave" in der Musik, der literarische Salon nach französischem Vorbild, Konsum von Design- und Modezeitschriften, industrielle Anfertigung von Wohnungsbauteilen, usw.)

Auch wenn der Begriff "modern" im Brasilien der 50er nicht mehr so definiert und abgegrenzt werden kann wie beiden ähnlichen Bewegungen in Europa, so läßt sich ein neuer Anfang für eine wahre Moderne durch den Bau des MES (Ministerium für Bildung Gesundheit) in den späten 40er doch klar feststellen: mit dem Beitrag Le Corbusiers und der Zusammenarbeit von Lúcio Costa und Oscar Niemeyer- der im Atelier des großen Meisters arbeitete und lernte, entstand dieses Bauensemble als internationales Emblem der brasilianischen Architektur des 20. Jahrhunderts. Juscelino Kubitschek beauftrag Oscar Niemeyer -den er nach dem Bauten in Pampulha-Baukomplex (Belo Horizonte) mit seiner innovativen und kühnen Architektur sehr bewundert- mit dem Entwurf, mit der Projektleitung und mit der gesamten Bauausführung der Hauptstadt Brasília.

Wie später bei der Entstehung von verschiedenen Mythen um die Baugeschichte Brasília, wurde die Episode dieses Bauauftrags zu einer immer wiederholten und in der Fachliteratur ausgeschmückten Erzählung, die sehr erleuchtend ist für eine Interpretation nicht nur der Beziehung Bauherr-Auftragnehmer sondern des Diskurses um den Bau Brasília: Verherrlichung, Mythizierung, erzählerische Historisierung nach dem Muster von Patronage-Beziehungen der Renaissance.

2 Legitimationsdiskurs und Gründungsmythos

Das Programm des Umzugs der Hauptstadt wurde von einem mächtigen Propagandaapparat begleitet, der das rasche Tempo und die extrem kurzen Baufristtermine vermitteln und unterstützen mußte. Vom Beginn seiner Wahlkampagne 1955 über der ganzen Bauphase praktisch hinaus bis zum Tag der ersten symbolischen Einweihung im April 1960 war die Hauptaufgabe Kubitscheks, die starke Opposition zu überzeugen, die Neugründung zu legitimieren und die immense Investition zu rechtfertigen. Das gelang ihm hauptsächlich durch eine strategische Rhetorik, die wir unter den Aspekten a) *semantische Figuren*, b) *historische Erzählungskonstrukte* und c) *Mythen göttlicher Offenbarung* betrachten möchten.

2.1 Die Rhetorik im Diskurs: *semantische Figuren*

Der Gründungsmythos für die Legitimierung der Existenz von Brasília tritt in den kubitschekschen Diskurs erst ein, wenn schon die Legende einer neuen Hauptstadt durch historische Entscheidungen, allen voran die Gesetzverordnung über die Gründung der neuen Hauptstadt "*Mensagem de Anápolis*"¹⁶⁵ vom 15. März 1956 (danach Gesetz Nr. 2.874), überhaupt zum Mythos geworden war. In diesem Kapitel setzen wir uns mit dem Diskurs um die Legitimation und Rechtfertigung für die Existenz dieser Hauptstadt auseinander. Denn die Tatsache, daß das Gesetz dafür gleich anfangs der Amtszeit von Kubitschek verabschiedet wurde, hieß noch lange nicht, dass das ungeheuer kostspielige und aufwendige Unternehmen eine Selbstverständlichkeit war.

Wenn Brasília so etwas wie *die Zukunft* des Landes bedeutete, dann sollten eine ganze Reihe Vorstellungsbilder um den Mythos von Moderne, von Neuem, von architektonischem Wunder die Mission dieser Hauptstadt erklären und legitimieren: es entstanden mythische Konstruktionen über den Masterplan um Lúcio Costas Rethorik. Verschiedene Imaginationsbilder bedienen z.B. die Propaganda über die Legitimität und Machbarkeit Brasílias in der Presse und in der Eröffnungsliturgie, wie wir später sehen werden.

Juscelino Kubitscheks Diskurs wird zunächst einmal in der Einzelbedeutung als eine verbale Strategie gesehen, bei der die Ausarbeitung seiner Argumentation für eine präzise Propaganda steht. Diese besteht aus der Summe seiner Gedanken, die letztlich in die Umzugspläne der Hauptstadt und in den Bau Brasílias resultieren und auf unterschiedlicher Weise der Gesellschaft vermittelt wurden wie z.B. durch Interviews, Presseartikel, Veröffentlichungen seines persönlichen Tagebuchs -der sogenannten Autobiographie-, feierliche Reden zu bestimmten Events. In erster Linie standen aber die offiziellen Reden, deren Texten in verschiedenen Zeitschriften und grundsätzlich im offiziellen *Diário de Brasília*¹⁶⁶ veröffentlicht sind, wenn auch nur in offizieller, revidierter und korrigierter Version. G. Lins Ribeiro (2008) vermerkt zu Recht, daß eine Dokumentquelle wie das *Diário de Brasília* (veröffentlicht als Teil des Archivs der *Presidência da República*) keine vertrauliche historische Quelle darstellt, zumal politische Konfrontationen oder Vorkommnisse, die Schatten auf das Bild eines idealisierten Herrschers werfen, systematisch

¹⁶⁵ Die erste offizielle Veranlassung des Präsidenten zur Versetzung des Regierungssitzes und Bau der neuen Hauptstadt wurde 1956 in Form einer Mitteilung an den Kongress in der Stadt Anápolis (Bundesstaat Goiás) unterschrieben.

¹⁶⁶ Vgl. *Diário de Brasília Tomos 1-4 1956-1960*, veröffentlicht durch das *Serviço de Documentação da Presidência da República Federativa do Brasil*.

verschwiegen werden.¹⁶⁷ Bei der vorliegenden Arbeit wurde - aufgrund der methodischen Abgrenzung und der Art der Analyse - das diskursive Material ausschließlich aus der Wahlkampagne, d.h. aus den öffentlichen Reden Juscelino Kubitscheks ab 1955 bis zur Einweihung Brasília am 21. April 1960 berücksichtigt. Um bestimmte Aspekte der Debatte über dieses und weitere Kapitel aufzuzeigen und zu kommentieren, werden gelegentlich zusätzlich autobiographische Texte aus der Zeit nach Kubitscheks Amtszeit z.B. ab 1975 berücksichtigt. Außerdem stehen Bücher, Verzeichnisse, Jahresberichte, Sammlungen, etc. dem Analysten zur Verfügung. Wie Sheldom Maram notiert, weist Kubitscheks Amtszeit eine für die Geschichte Brasiliens ungewöhnliche Menge an Dokumenten in Form von Publikationen auf¹⁶⁸. Kubitschek umgibt sich gern mit Schriftstellern aber auch einfachen Ghostwriters¹⁶⁹, die die tägliche Redaktion von offiziellen Reden übernehmen und ihm vom Briefverkehr entlasten¹⁷⁰. Manche Textpassagen klingen häufig stilistisch überladen und verraten, durch ihr nichtssagende geschwollene Sprache, daß der Präsident sehr wahrscheinlich den Text, den er gerade vorliest, nicht wirklich kennt. Der Gründungsdiskurs von Kubitschek kann in einem kurzen Zitat zusammengefasst werden. Im November 1958 erklärt er in einer Rede bei der Nationalen Handelskonföderation:

*"Der Bau Brasília war eine Aufgabe, die den Verantwortlichen für die Zukunft unserer Nation bevorstand. Und dies konnte nicht verschoben werden mit der bequemen Ausrede mangels Geld, denn es ging nicht um eine oberflächliche, dekorative Tätigkeit/.../sondern um eine grundlegende Maßnahme für unsere Zukunft, und die wurde von einer Reihe von Faktoren favorisiert, die zu ignorieren uns nicht erlauben können"*¹⁷¹

Innerhalb dessen, was man "semantische Figuren" nennen kann, stehen zunächst die Formeln und *topics* aller propagandistischen Reden¹⁷²: bei Kubitschek handelt es sich um ein

¹⁶⁷ Lins Ribeiro (2008) erwähnt z.B. eine schwere, blutige Konfrontation zwischen Bauarbeitern und der Polizei der NOVACAP (militärische Überwachungspolizei in Auftrag der Baugesellschaft) im Februar 1959. Vgl. Gustavo Lins Ribero, Gustavo: „*O capital da esperança*“ Universidade de Brasília, 2008. S. 38-39.

Mit dem Titel "*O Capital da Esperança*" (dt. "Das Kapital/Vermögen der Hoffnung") machte Lins Riberito eine ironische Anspielung auf den berühmten Satz André Malraux' „*La capital de l'espoir*“ (dt. "Die Hauptstadt der Hoffnung"), in seiner soziopolitischen Studie der Baugeschichte Brasília. Siehe auch Abschnitt 5.3.1. im Kapitel 5.

¹⁶⁸ Maram, Sheldon: *Juscelino Kubitschek and the Politics of Exuberance, 1956-1961*, en: Luso-Brazilian Review XXVII, Nr. 27, 1990, S.40

¹⁶⁹ Vgl. Dourado, Autran : *Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt*, Rocco, Rio de Janeiro, 2000

¹⁷⁰ Lippi ((2002) notiert, dass die Präsenz von *ghost writers* in Kubitscheks Reden durchaus belegbar ist, was im Betrieb jedes Regierungskabinetts sicher nichts Neues ist. Aber das zeigt Kubitscheks Interesse, einen effektvollen, eloquenten Diskurs zu bieten. Vgl. Melo, Wander: "*JK, margens da modernidade*", Sao Paulo 2002, S. 33.

¹⁷¹ Kubitschek, Juscelino: Rede vom 28.11.58, aus *Diário de Brasília, 1958*, S. 142

¹⁷² Helena Bonemy (2010) erläutert viele Beispiele eines typischen Gemeinplätze-Vokabulars: *Dynamismus, Vertrauen, Tapferkeit, Wille, Kühnheit*. Vgl. Bonemy, Helena: *Utopias da Cidade: Capitais do Modernismo*, in Gomes de Castro, A.: *O Brasil de JK*, Rio 2002, S. 202.

Repertoire aus Begriffen eines mittleren Kulturniveaus, also der bürgerlichen mittleren Klasse. Aus dieser Semantik – vom Anekdotischen zum Mythischen- entstehen einige Fragen in Bezug auf das „Imaginarium“, also die Einbildungsstärke, die Brasília auf eine ästhetische und symbolische Ebene stellen soll. Ein Ausschnitt aus Kubitscheks Rede vor graduierten Architekten in der Universität von Minas Gerais (seinem Geburtsort) im Dezember 1957 ist in diesem Sinne beispielhaft und soll hier ausführlich zitiert werden:

*"...Eine neue Stadt wird gerade im Herzen unseres Heimatlandes gebaut. Diese neue Stadt, in kürzester Zeit die Metropole dieses gigantischen Landes, wird die Inspiration für viele anderen Städten sein, und Ansporn für große Unternehmungen im unendlichen Raum des Hinterlandes von Brasilien. Welche verführerische Perspektiven könnte man sonst woanders jungen Architekten anbieten, die auf der Suche nach einer Chance sind, ihre Kunst auszuüben? Mit ihrem einfachen, logischen, präzisen Grundriss; mit ihrer vollkommenen Anpassung an die Umgebung; mit ihrer Verteilung in Zonen, die ein Muster für Vorsorge, für Klugheit und für Effizienz ist; ihrem bewundernswerten Entwurf und dem grandiosen Ensemble ihrer Bauten, in denen das Soziale und das Ästhetische sich harmonisch ergänzen, bietet Brasília der jungen brasilianischen Architektur ein außergewöhnliches Feld für Studien und Experimente, sowie auch einen quasi unbegrenzten Arbeitsmarkt. Und nicht nur aufgrund der Dimensionen, in denen sich ihre architektonische Planung entwickelt, sondern auch wegen der (Bemühung), diese Pläne in kürzester Zeit umzusetzen, wird die neue Metropole die definitive Integrierung der modernen brasilianischen Architektur zu der Technik und zu den modernsten Produktionsmitteln möglich machen"*¹⁷³

Man kann über eine „mythischen Dimension“¹⁷⁴ von Brasília sprechen. Nimmt man die Ideen Gaston Bachelards in seiner berühmten „Poetik des Raumes“¹⁷⁵ auf - übrigens ein Buch, das Oscar Niemeyer oft erwähnte- so kann man auch wie z.B. Gilbert Durand¹⁷⁶ über einen *Mythos Brasília* sprechen und mit Recht zur Schlußfolgerung kommen, dass der Brasília-Diskurs von Kubitschek als eine Art Resonanzkörper für „darunterliegende“ Vorstellungsbilder fungiert. De Oliveira bemerkt, dass gerade die Bilder von religiöser Ablösung, Eroberung und Gründung in der öffentlichen Meinung die Notwendigkeit der Hauptstadt und daher deren Rechtfertigung erwecken sollen. In einer stark symbolischen Wortwahl greift die Rede des Präsidenten auf Begriffe von evozierender Kraft und verbindet diese mit dem Thema der neuen Hauptstadt: *Integrierung, Ablösung* (Rettung), *Fortschritt*

¹⁷³ Kubitschek, Juscelino: Rede in der *Aula Magna* der Architekturfakultät an der Universidade de Minas Gerais, am 05. Dezember 1957. In: *Diário de Brasília* 1956-57, S. 146

¹⁷⁴ Vgl. Oliveira, Márcio de, „*Brasília. O mito na trajetória da Nação*“, Brasília 2005.

¹⁷⁵ Vgl. Bachelard, Gaston „*Poetik des Raumes*“, Fischer 2007 (Originalausgabe 1959)

¹⁷⁶ Vgl. Durand, Gilbert „*Mythe, Thèmes et Variations*“, Brouner, Paris 2000

und *neue Sozialordnung*¹⁷⁷, welche die Legitimierungspropaganda für Brasília begleiten und die dem Thema Wirtschaft so nah wie möglich stehen. Andere Begriffe sind schwieriger zu klassifizieren: *Eroberung, neuer Anfang, neues Gleichgewicht, die wahre Nation*. Folgendes Zitat aus dem Vorwort einer Rede von Enrique Cardoso, Mitglied des ISEB¹⁷⁸, illustriert ein doppeltes Bedürfnis: Brasília bedeutet einen Mentalitätswechsel, aber auch die Emotionen eines Abenteuers von Pionieren.

*"Die Gründung Brasílias ist die Gründung des Gleichgewichts der brasilianischen Nation. Ich glaube, es handelt sich hier nicht nur um eine geographische Feststellung. Der Schock des Umzugs wird die notwendige und unverzügliche Umwandlung der Mentalität bewirken, und auch die Art und Weise wie die Brasilianer fühlen und wahrnehmen. Sie wird sie aufwecken und fähiger dazu machen, unsere Standards und unsere Produktivität zu verbessern. Der Kontakt zu den Schwierigkeiten, die Emotionen einer Welt, die besiegt, bewältigt werden muss, das alles wird sich positiv und gesund über die Seele unseres Volkes auswirken und wird im ganzen Land denselben Geist beschwören, der Sao Paulo zu das gemacht hat, was Sao Paulo heute ist".*¹⁷⁹

2.2 Erzählungskonstrukte am Beispiel der Jataí-Episode

In der Wiederholung der "Gründungserzählung" baut Kubitschek auf die Eloquenz seines Diskurses, indem er auf ein emotionales und persönliches Repertoire zugreift. Damit stellt er die Gründung Brasílias vor als eine Selbstverständlichkeit, als den logischen Abschluß eines Prozesses, der nicht mehr rückgängig zu machen ist. In diesem Sinne ist z.B. die berühmt gewordene Szene in der Stadt Jataí (Bundesstaat Goiás)¹⁸⁰ im April 1955 beispielhaft. Diese zeigt wie Kubitschek im Diskurs die rhetorische Fiktion und die Realität intelligent miteinander kombiniert, um zu überzeugen und zu legitimieren. Die Szene, rein anekdotisch und wenig glaubwürdig, wird in Kubitscheks Autobiographie von 1975 genauestens geschildert: Während seiner Wahlkampagne besucht er am 4. April 1955 als Gouverneur von Goiás, das Städtchen Jataí und verspricht in seiner Rede, er werde alle Mandate der Verfassung rigoros einhalten und erfüllen. In diesem Augenblick fragt ihn ein Zuhörer, ob er dann bereit sei, die *vorübergehenden Bestimmungen* (port. *disposições transitorias*) der

¹⁷⁷ Vgl. Kubitschek, Juscelino, Rede vom 01.10.1957 anlässlich der Festlegung des Einweihungsdatums der Hauptstadt. in *Diário de Brasília* 1957, S. 129-130.

¹⁷⁸ Siehe Abschnitt 1.1.2 im Kapitel 1 über das ISEB (*Instituto Superior de Estudos Brasileiros*)

¹⁷⁹ Cardoso de Castro 1960, S. II

¹⁸⁰ Jataí: brasilianische politische Gemeinde im Bundesstaat Goiás. Sie liegt südwestlich der brasilianischen Hauptstadt Brasília.

brasilianischen Carta Magna einzuhalten bzw. zu verwirklichen. Diese Bestimmungen bezogen sich auf die Versetzung der Hauptstadt. Der Wahlkandidat versichert ihm, sollte er gewählt werden, wird er selbstverständlich die neue Hauptstadt errichten¹⁸¹.

Laurent Vidal (2009) vermutet mit Recht, daß diese Anekdote viel mehr der Legende als der Realität¹⁸² angehört. Ronaldo Costa (2013) lässt auch die Frage der Authentizität dieser Anekdote offen. Ohne die historische Erinnerung des Antonio Soares Neto, damaligen Protagonisten¹⁸³ der Episode zu widersprechen, stellt er nach neuen Recherchen die Glaubwürdigkeit dieser zum Kubitschek-Mythos gewordenen Erzählung, in Frage.

"Warum sollte die erste Veranstaltung der Wahlkampagne in der Wüste Goiás stattfinden, mit einem schweren Verkehrszugang und sehr wenig Publikum? Es hätte Belo Horizonte, Rio oder andere Stadt sein können: JK wollte im Herzen Brasiliens anfangen, weil dort das günstige Ambiente und die richtige Bühne gab, um den Bau der neuen Hauptstadt als Symbol für die Integration vergessener, unendlich weit entfernter Regionen im zu verkündigen. Deshalb, im Gegensatz dazu, was behaupten, diejenigen die an die Fiktion von Jatai glauben, war Antonio Soares Neto, ohne es zu wissen, Teil vom JK strategischen Plan Die Entscheidung über die Hauptstadt war bereits getroffen. In Jatai fand nur eine historische Verkündigung seines Engagements ".¹⁸⁴

Als kluger und pragmatischer Politiker wollte Kubitschek sein Vorhaben über Brasília nicht als eine in der Tat bevorstehende offizielle Entscheidung preisgeben, sondern diese als einen spontanen, das Auditorium überraschenden Einfall präsentieren.

Die Episode von Jataí, die Kubitschek systematisch als Propaganda und Rechtfertigung seiner Entscheidung oft benutzt, wird sogar von Alexander Fils, sonst ein wacher Kritiker der Baugeschichte Brasílias, ernst genommen: Fils argumentiert, daß Kubitschek den Bau Brasílias so gut wie gezwungen in sein Programm aufnahm, besonders nach dieser anekdotischen Szene der Wahlkampagne. Es ist zumindest bemerkenswert, wie wichtig diese unwichtige Erzählung in der ganzen Literatur über Kubitscheks Politik genommen wurde, die historisch nie richtig belegt wurde und letztlich unbedeutend ist. Die Tatsache, daß in der

¹⁸¹ Die Erzählung steht im ersten Kapitel von J. Kubitscheks „*Por qué construí Brasília*“, 1975, S. 7-8, und wurde fragmentarisch u.a. von Alexander 1991, S. 216; Vidal 2009, S. 191 und Lins Ribeiro 2008, S. 36. als Zitat wiedergegeben.

¹⁸² Vidal schreibt, dass der Sprechpartner Kubitscheks in Jatai niemals identifiziert werden konnte -was nicht stimmt- und versichert dabei, Kubitschek habe zum Thema gesagt "ich hatte mich vor diesem Tag (mit Brasília) nie wirklich beschäftigt", was auch widersprüchlich ist: Kubitschek hatte bereits 1946 in mehreren Reden das Thema der Versetzung der Hauptstadt erwähnt. Vgl. Vidal "De Nova Lisboa a Brasília", Paris 2002, S. 191.

¹⁸³ Guerra, Jacinto: *JK, comício em Goiás. Revelações de Affonso Heliodoro*, Ed. Thesaurus 2005. Verfasser von unkritischen, verherrlichenden Berichten über Kubitscheks Amtsperiode, präsentiert Guerra in diesem Aufsatz eine Art "wahre Geschichte des 4. April 1955 in Jataí", indem er versucht, mit Hilfe späterer Erinnerungen von Affonso Heliodoro, vertrautem Mitarbeiter Kubitscheks, die Erzählung von Kubitschek der Jataí-Episode zu beweisen und zu dokumentieren.

¹⁸⁴ Costa, Ronaldo: *O Essencial de JK*, Editora Planeta, Rio de Janeiro 2013, S. 82 ff

Geschichte auch der Name des Fragestellers bekannt ist - ein gewisser Antonio Carvallho Soares- bedeutet nichts. Die spontane Reaktion des Kandidaten auf eine Frage eines Wählers mag unauffällig sein. Die Frage in Jataí wurde aber verdächtig oft erwähnt, viel zu oft instrumentalisiert, um der Wahrheit zu entsprechen. Kubitschek hat diese Geschichte sehr oft wiederholt: in der Presse, in TV-Interviews, in mehreren offiziellen Reden. Obwohl es sehr schwer fällt, die Anekdote als naive und quasi groteske Behauptung bzw. aus einer Laune heraus entstandene Äußerung eines Präsidentschaftskandidaten zu respektieren und wirklich ernst zu nehmen, wurde Juscelino Kubitschek niemals danach wirklich nachgefragt: In der Videodokumentation *“Entrevista a J.Kubitschek”*¹⁸⁵ erzählt der Ex Präsident dem Journalisten die berühmte Anekdote und verleiht der Episode eine zentrale Bedeutung im Interview. Kubitschek relativiert und bagatellisiert das gigantische Ausmaß des Projektes – jenes Projekt, das viele andere Regierungen als unrealisierbar erachtet hatten¹⁸⁶ - und zeigt sich gleichzeitig zu einer pharaonischen Unternehmung fähig. Robert J. Alexander (1991) ist einer der nicht brasilianischen Autoren, der den Entschluß von Jataí für glaubhaft hält, indem er argumentiert sogar, daß das Thema "Brasília" in Kubitscheks Wahlprogramm vorher nicht unbedingt zu erkennen sei.

*“Kubitschek’s assumption of the idea of building Brasilia seems to have accidental. There is no indication that he had thought about the problem before launching the campaign for the presidency...However, early in his presidential campaign, he adressed a meeting in the town of Jatai.....”*¹⁸⁷

Letzendlich interessiert nicht, ob ein Dorfbeamter eine solche Frage stellen konnte. Wichtig ist, wie Kubitschek damit überzeugen wollte, daß er die Rolle eines entschiedenen, treuen Staatsmanns zu spielen wußte und daher die einzige politische Wahlentscheidung verkörperte. Weshalb gewinnt eine äußerst anekdotische Geschichte in unserer Forschung so viel

¹⁸⁵ Im Dokumentarfilm *„Staub und Lippensift (50 Frauen erzählen über die Pionierzeit in Brasília)“* von 2010 wird eine Fernsehinterview mit Juscelino Kubitschek gezeigt, die sehr warhscheinlich aus Ende der 1960 Jahren stammt. Kubitschek erzählt :

„ Als Toniquinho mich fragte - Sollten Sie, Herr Kubitschek, zum Präsidenten gewählt, werden Sie die Verpflichtung der Verfassung, die die Verlegung der Hauptstadt von Rio in den Planalto Central vorsieht, nachkommen? , antwortete ich umgehend: wenn die Verfassung den Bau einer neuen Hauptstadt fordert, werde ich sie respektieren und die neue Hauptstadt erbauen. “

¹⁸⁶ Die Verbindung der Figur Kubitscheks mit der des Pharaos Echnatons ist in der Literatur keine Seltenheit. Eine Studienreise nach Ägypten von 1930 –als er in Paris Medizin studierte- wird immer wieder thematisiert. R. Jatobá berichtet „ Im August hatten die Professoren Sommerferien. Mit seinen Ersparnissen –JK hatte nicht so viel Geld- drängte er sich zusammen mit 300 Touristen auf dem Schiff „Lotus“ ein, mit dem Ziel das Östlichen Mittelmeer, Ägypten und Griechenland, mit einem abstecher nach Jerusalem. Kubitschek vergleicht später in seiner Autobiographie die Gründung Brasília mit den kolossalen Unternehmungen der Pharaonen in Ägypten. Vgl. Kubitschek, Juscelino: *Por qué construí Brasília*, 1975 S. 16-17.

¹⁸⁷ Alexander, Robert: *Kubitschek and the development of Brazil*, University of Ohio, 1991, S. 216

Bedeutung? Den historischen Nachklang der Szene von Jataí kann man in seiner Intensität nicht besser dokumentieren als ausgerechnet im *Praça dos Tres Poderes*: auf der Außenwand -mit Blick aufs Parlamentshochhaus- des *Museu da Fundação da Cidade* (Stadtgründungsmuseum) steht innerhalb einer Chronologie vom Gründungsprozess.

Die **Abb. 20** zeigt die Westmauer des Museums mit dem Inschrift über die Jataí-Episode.

"1955 übernimmt der Präsidentschaftskandidat JK de Oliveira bei der Wahlkampagne von Jataí feierlich die Verpflichtung, die neue Hauptstadt auf dem Hochplateau zu errichten" ¹⁸⁸

Die Erzählung illustriert einerseits Kubitscheks demagogische und naive Rhetorik, andererseits ist sie ein eklatantes Beispiel dafür, wie sich JK als Machthaber präsentieren möchte: respektvoll und treu gegenüber der Geschichte und der gesetzlichen Verpflichtungen (siehe Abschnitt 4.3.3.) Der Bau Brasílias, der im Laufe des *Programa de Metas* Gestalt angenommen hatte, wurde als ein Symbol gesehen: ein unmittelbar wahrzunehmendes, verständliches Symbol, das auch dazu geeignet war, eine breite gesellschaftliche Bewegung für das Bauprogramm zu mobilisieren. Tatsächlich aber konnte er die technische, abstrakte Form die Masse der Bevölkerung für eine aktive Befürwortung und Teilnahme nicht gewinnen, obwohl das Fortschrittsprogramm zunächst im Rahmen der Kampagne einen gewissen Enthusiasmus weckte. JK mußte sich eine anekdotische, zugängliche Strategie überlegen, um eine gesellschaftliche Entscheidung für den Bau Brasílias zu erreichen und verstärkt somit dessen symbolische Bedeutung. ¹⁸⁹ Die Erzählung von Jataí übernahm diese Aufgabe.

2.3 Historische Mission und Mythos göttlicher Offenbarung

Wenn man an andere Hauptstadtgründungen im Laufe der Geschichte denkt, z.B. New Delhi, Ankara, Canberra, Washington, Islamabad, liegt auf der Hand, daß eine geographische Versetzung des Machtzentrums - Legislative oder Exekutive- in andere Region immer auf dem Wunsch nach einem Wechsel, einen Neuanfang basiert, aber auch bloß eine politische Strategie darstellen kann. Es bedeutete immer ein außergewöhnliches Ereignis für die Wirtschaft und in der urbanen Struktur, die wie ein dramatische Sturm wahrgenommen -oder propagiert- wurde. Diese Neugründung nimmt oft sakralen oder epischen Zügen an: es ist als

¹⁸⁸ Inschrift auf der Ostfassade des *Museu da Fundação da Cidade*, Platz der Drei Gewalten, Brasília (Übersetzung des Verfassers)

¹⁸⁹ Vidal 2002, S. 192

ob diese staatliche Entscheidung nur durch eine unsichtbare Kraft, oder mit Hilfe geheimer Mächten vollzogen sein könnte, oder wäre die Erfüllung einer Prophezeiung. Deshalb durfte Brasília auch kein Staatsakt der individuellen politischen Interessen sein, sondern viel mehr die Realisierung, die Verwirklichung eines Mythos. Der Mensch habe dabei dieser übermenschlichen Macht einfach gehorchen müssen.

Die symbolische Dimension, die die Gründung der neuen Hauptstadt allmählich annimmt, findet man in den verschiedenen Mythen von Kubitscheks Diskurs wieder. Das aussagekräftigste Stützelement im Diskurs ist die *Vorstellungskonstruktion* (Vorstellungskraft), das imaginäre Bild Brasílias¹⁹⁰, und die unterschiedlichen Legitimationsargumente. Brasília wird z.B. als die Eroberung der immensen Territorien eines vergessenen und auch unbekannten Brasiliens vermarktet; oder als die unbedingte, stetige Herausforderung einer historischen Mission, in der Juscelino Kubitschek in seiner Heldenrolle heranwachsen soll. Er stellt sich aber auch in die Rolle eines Propheten berufen, der die Erfüllung eines Götten Willens zum Ziele hat: dieses Ziel ist jener Gründungsort, der in einem prämonitorischen Traum vorgesagt worden war (die mythische Geschichte des Pater Don Bosco)¹⁹¹. Brasília ist aber auch der Beginn einer Neuen Ära, in deren Vorstellungsbild sich das Versprechen und die Hoffnung auf Demokratie, Gerechtigkeit und Gleichheit mischen. Außerdem bildet sie die Existenz einer Neuen Nation, die durch die „wahre“ Hauptstadt besänftigt werden kann.

Zuletzt ist der Mythos von Brasília als ein architektonisches Symbol der Moderne zu verstehen: Brasília als eine leicht wahrzunehmende und leicht zu verstehende *mise-en-scène* des Fortschritts und der Modernität.

“/.../ Das merkwürdige ist hier, daß wenn einerseits die Entwicklung einer sehr dünn besiedelten und einer ziemlich unbekannten Region keinen Vorteil waren zur Zustimmung des Projekts, geschah andererseits genau das Gegenteil: die Vorstellungen (Bilder) der Gründung, der Eroberung, der Erlösung einer neuen Gesellschaft, etc. wurden allmählich zu der Ursache, zur Motivation für die Existenz einer neuen Hauptstadt. Denn diese Bilder waren das Echo von ursprünglichen mythischen Bildern von Eroberung, Gründung neuer Siedlungen (aus der Kolonialzeit), die bereits im „imaginario“ des brasilianischen Volkes lange bestanden. Und das geschah mit einer so intensiven Kraft, daß es heutzutage praktisch unmöglich ist zwischen dem Bau Brasílias und dem Bild einer neuen Nation zu unterscheiden”¹⁹².

¹⁹⁰ Eine tiefgründliche Studie über die Form und den Inhalt von Kubitscheks Propagandasstrategie gibt es bisher noch nicht. Der mythische Aspekt seiner Konstruktion des „Imaginarium“, des Vorstellungsbildes über die Gründung und über den eigentlichen Bau hat zwei Autoren beschäftigt: Laurent Vidal (Marseille 1995) und Marcio de Oliveira (Paris-Sorbonne 1992). Siehe Quellenverzeichnis

¹⁹¹ Der Heilige don Bosco, italienischer Priester, war in Castelnuovo de Asti 1815 geboren und 1888 in Turin gestorben. In Träumen wurde ihm die Gründung Brasílias prämonitorisch angekündigt, daher wurde Dom Bosco zum Schutzheiligen Brasílias, war aber nie in Lateinamerika gewesen.

¹⁹² Oliveira, Márcio de : *Gaston Bachelard e o imaginário das cidades: imagens da construção de Brasília*, 1998 in:

Der Gründungsmythos findet seinen Ausdruck in einer Art *Epos der Errichtung Brasílias*¹⁹³ De Oliveira (1998) diskutiert die Bedeutung der Stadt nicht unbedingt aus dem historischen realen Kontext heraus – wie es z.B. Laurent Vidal tut. Die Verfassungsbestimmungen, die Wirtschaftskonjunktur, die Fortschrittsparolen des *desenvolvimentismo* werden weniger gewichtet: der symbolischen Gehalt des Diskurs, der geschaffen wurde um die Stadt zu präsentieren und zu legitimieren gewinnt als materielle Errichtung an Bedeutung. De Oliveiras Gedanken sind als Theorie sehr zugänglich, denn er “denkt” den Bau Brasílias aus einem Ensemble sozialer Funktionen heraus - fungieren als ein Spiegel, der die imaginäre Dimension und den existierenden Mythos in der Gesellschaft widerspiegelt, der letztlich die Stadt konzipiert und gebaut hat¹⁹⁴. Dafür sollte man aber eine Art virtuelle oder irrealen und doch wahrzunehmende Existenz der Stadt in ihrem mythischen Dasein voraussetzen, eine Existenz, welche nur in der realen Zeit und hier zufälligerweise *während bzw. aufgrund der Regierungszeit Kubitscheks konkret und visuell wird*.

*“...resultierten die großen Bilder von Brasilia als nationale Redemption. Das Imaginäre der Eroberung und des Schutz einer Nationalität wurde mit dem Gründungsprozeß gemischt, und das erlaubte den Architekten und Planern ihren Diskurs am Rande des symbolischen Universum Brasiliens. Dadurch wurde Brasilia ein neuer Sinn gegeben: der Bau der Stadt wurde zur Gründung der Nation“*¹⁹⁵

Lins Ribeiro (2008) sieht, in seiner soziopolitischen Untersuchung des Bauprozesses, die Idee der Notwendigkeit einer Legitimation durch den Diskurs sehr klar:

*“Die Erzählungen von geographischer Versetzung und Bau der Hauptstadt, muss als eine Fusion von einer Reihe an Aspekten verstanden werden, die aus der Konjunktur des Entwicklungsprozesses als auch aus der Wiederverwendung von Momenten, Prozessen und Figuren der brasilianischen Geschichte stammten. Denn diese ermöglichten den Aufbau eines wahren Rahmens für die Legitimation. Die Stadt wurde somit ein großer Vertreter dieser Formulierungen, die in vielen Reden, Artikeln, Rezensionen, etc. zum Leitmotiv wurden.,”*¹⁹⁶

Revista Sociedade e Estado, Vol. 23 No. 1, Januar 1998, S. 227.

¹⁹³ Vgl. Vasconcelos, Adirson: *A Epopéia da contrução de Brasilia*, Rio de Janeiro 1989

¹⁹⁴ „Als die Idee des Umzugs bekannt wurde, kündigte JK „in allen 4 Winde“ an, es ginge NICHT nur darum die Hauptstadt Brasilien zu errichten, sondern um die Grundlage für ein neues Land zu schlagen, also eine neue Nation aufzubauen, als ob bisher keine Nation existierte. Oder noch besser inszeniert: als ob Brasilien ein alter, schlechter Ersatz wäre für die richtige, authentische Nation, die sich Generationen von Brasilienern immer gewünscht hatten/.../Brasilia war ein nationales Unternehmen, Werk aller Brazilianer und Werk aller kommenden Generationen /.../ Der Diskours der Regierung präsentieren im Bild der neuen Hauptstadt einerseits einen zentralen Sitz der Macht aber andererseits Die Wiege der neuen brasilianischen Nation“ Zitiert aus Oliveira (Márcio) 1998, S. 226.

¹⁹⁵ Oliveira (Márcio) 2014, S. 229.

¹⁹⁶ Lins Ribeiro 2008, S. 43

Diese Gedanken wollen wir in unserer architektonischen Interpretation der Stadt als ein Werk Lucio Costas und Oscar Niemeyer einbeziehen und kritisch beleuchten. Wird Brasília durch ihre stark symbolische Architektur zu einem Mythos, oder hat diese Architektur lediglich die mythische Existenz von Brasília ins Licht gebracht, interpretiert und mit der materiellen Wirkungskraft des Stahlbetons in Szene gesetzt?

Betrachten wir nun einige Aspekte des Gründungsdiskurses von Kubitschek etwas näher. Die Konkretisierung der Errichtung von Brasília präsentierte er als eine Art Verpflichtung, als eine historische Mission. Die Tatsache, dass die Versetzung der Hauptstadt Brasiliens bereits ein Jahr nach der provisorischen Nationalverfassung von 1891 festgelegt wurde und sogar schon 1789¹⁹⁷ als erste Investition gewählt wurde, verlieh der Unternehmung in der Zeit Kubitscheks eine außergewöhnliche Bedeutung. Denn Kubitschek konnte mit Recht argumentieren, Brasília sei nicht das Caprice eines Politikers, sondern das konsequente Vorgehen, um die vorangegangenen Bestimmungen endlich in Gang zu setzen. Je mehr Zeit verging seit der ersten, ursprünglichen Ideenvorstellung für eine Versetzung der Hauptstadt, desto spektakulärer und heldenhalfterer sollte die Entscheidung Kubitscheks aussehen, der in den wenigen Jahren seines Mandats Brasília zur Wirklichkeit werden lassen wollte. Viele Regierungen hatten schon Schritte in diese Richtung getan, aber nie genügend Anhänger für das Projekt gewonnen. Das Interesse der herrschenden Oberschicht, die alle Privilegien besaß und einem angenehmen Leben am Meer in Rio de Janeiro gewöhnt war, mußte entsprechend sehr gering sein.

Der Mythos des Gotteswillen oder einer übernatürlichen Macht stand immer unter den meist benutzten Legitimationsargumenten des *kubitschekschen* Diskurses. Die katholische Tradition, die selbst von afrikanischen Riten und Traditionen stark beeinflusst wurde, hat ein enormes Gewicht in allen Schichten der brasilianischen Gesellschaft. Diese Religiosität wird innerhalb der Gründungsmythologie Brasílias für erzählerische Mythen zunutze gemacht: sehr bekannt ist in der Literatur über Brasília die legendäre Erzählung über dem Salesianer Padre Don Bosco¹⁹⁸, der im Jahr 1833 in einem italienischen Kloster einen

¹⁹⁷ Als „*Incofidencia Mineira*“ (dt. etwa Aufstand oder Verschwörung von Minas Gerais) von 1789 wurde in der Geschichte Brasiliens die erste populäre Reklamation registriert, in der eine Initiative über eine neue Verlagerung der Hauptstadt weit entfernt von den Küsten zu gelegen ist. 1806 wird in Portugal eine Studie zur Gründung von „Bova Lisboa“ als neue Hauptstadt Brasiliens belegt. 1891 wird offiziell die Versetzung der Hauptstadt auf die Region Planalto in Goiás entschieden. Geographische Untersuchungen waren bereits damals mit diesem Zweck unternommen. Das Werk „A nova capital: por que, para onde e como mudar a capital“ von Peixoto da Silveira 1957 reproduziert vollständig Gesetze der Verfassung von 1890, und bietet eine komplette Chronologie und eine Sammlung von Artikeln aus den verschiedenen Etappen.

¹⁹⁸ In der Chronik von Peixoto da Silveira erscheint als Ereignis des Jahres 1883 die Prophezei von Don Bosco, die er aus dem Buch „*Memorie Biografiche di San Giovanni Bosco*“, von Paolo Albera, Torino 1939, herausnahm.

"prämonitorischen" Traum über die genaue geographische Lage einer Wunderstadt der Zukunft auf der Hochebene Goiás hatte.

Die Erzählung von Don Bosco, in Brasilien schon längst bekannt, wurde aber nun als kräftige Argumentation für die Legitimation von Versetzung und Neugründung der Hauptstadt besonders im offiziellen Diskurs übernommen. Die Historikerin Graziane Silva (2013)¹⁹⁹ merkt an, daß die Originalversion des *Padre Don Bosco* nichts andeutet oder vorahnen lässt über eine neue Stadt; sie behauptet allerdings, daß in der Übersetzung des Textes aus dem Italienischen neue Sätze hinzugefügt hätten sein können. Reine Erfindung oder historische Halbwahrheit, fest steht, daß die Vorahnung des Don Bosco im Gründungsdiskurs insofern so ernst genommen wird -oder zumindest genauso ernst der Öffentlichkeit präsentiert-, daß die Erzählung mit aller Selbstverständlichkeit in der Presse immer wieder erinnert wird. Das Monatsheft "*Brasília*", offizieller Presseorgan der NOVACAP, publiziert im März 1958 in einem propagandistischen Artikel von Prof. Antenor Nascentes:

*"....Brasília, Traum des Heiligen Dom Bosco, Leistung von Juscelino: In der zweiten Hälfte des 19. Jh. der Salesianer Pater Giovanni Bosco, der heute in der Glorie vom heiligen Altar lebt, träumte, daß im 20. Jh. in der südlichen Hemisphäre, zwischen dem Breitgrad 15 und 20. eine große Zivilisation entstehen würde, Das Ereignis steht im Volume XVI der Memoiren des Heiligen. Und dann, in der besagten Zeit und im besagten Ort gründete der aktuelle Präsident der Republik die Stadt Brasília, zu der die Hauptstadt unseres Landes versetzt wird. Dr. Juscelino gelang es, den Traum vom Heiligen Bosco in Realität umzusetzen (umzuwandeln)".*²⁰⁰

In den Memorien Juscelino Kubitscheks (1975) fehlt die mythische Erzählung des Don Bosco selbstverständlich nicht²⁰¹. Erstaunlich ist dagegen, daß sie heute noch, nach über fünfzig Jahren und nach unzähligen Regierungswechseln, vom Bundessenat als historischer Bestandteil von Brasiliens Geschichte in der Öffentlichkeit dargestellt wird.²⁰² Die Fabel des

Vgl. Peixoto da Silveira, *A nova capital. por qué, para onde....* 1957, S. 258-259. Vgl. *Diário de Brasília* 1956-57, S. 91

¹⁹⁹ Souza Silva, Graziane: *Os mitos fundadores de Brasília na imprensa internacional*, 2013

²⁰⁰ Zeitschrift *Brasília*, No. 15. März 1958, S. 14

²⁰¹ In seiner Autobiographie "*Cinquenta anos em Cinco*" erzählt auch Juscelino Kubitschek Don Boscos Prophezei: "*Es war der 30 August 1833, ich hatte eine Vision...Zwischen den Breitgraden 15 und 20 gab es einen Tal, sehr weit, der hatte sein anfang gerade an einem See. Und Dann sagte mir eine Stimme: Wenn die Goldgruben, die hier versteckt sind, entdeckt werden in mitten dieser Wälder; wird hier die Große Zivilisation entstehen, das Gelobte Land, in dem Honig und Milch fließen werden...Das wird in der 3en. Generation geschehen*". Vgl. Kubitschek 1978, S. 167

²⁰² Die offizielle Web-Seite des Bundessenats in Brasília veröffentlichte anlässlich der 50 Jahre der Hauptstadt folgenden Text:

"Zwischen den 15 und 20 südlichen Breitgrades gab es eine große Bucht, die Teil eines Sees war. Eine Stimme sagte plötzlich: Wenn die Minnen die dort versteckt sind ausgegraben werden, wird hier das Gelobte Land erscheinen, in dem Honig und Milch strömen werden, und hier wird ein wunderbares Reichtum geben" Solche Worte sind von manchen als eine Prefezeiung für Brasília gesehen. Sie sind die Erzählung eines Traumes des Don Bosco, italieshcer Heiliger Begründer der

Don Bosco diene nicht nur der Rhetorik von Kubitschek sondern dem Militär ab 1964, um das historische Gewicht der Leistung von Kubitschek zu relativieren und zu verleugnen:

*"Die Diktatur ab 1964 nutzte die Geschichte don Boscos aus, um die fundamentale politische und administrative Entscheidung des Präsidenten zu verleugnen, eine Cantilene, die bis heute bei Pseudo-Historikern und Regierungspolitikern aller kulturellen Niveaus hält, indem wird, Brasilia existiert dank des Traums eines italienischen Pädagogen"*²⁰³

Bei der Anwendung der religiösen Erzählkunst mit einem mythischen Charakter, der auf eine Ursprungsgeschichte bezogen im kollektiven Gedächtnis verankert ist, beweist Kubitschek, dass es ihm nicht genügt, die Gründung Brasílias mit technischen und wissenschaftlichen Kriterien zu untermauern. Die Vorplanung zur Boden-, Klima-, Wasser- und Ressourcenverteilung, Versorgungsmöglichkeiten, Landschaftsattraktivität, etc. war schon lange vor 1956 versucht²⁰⁴ worden. Auf einem Atlas des brasilianischen Territoriums aus 1922 wird auf der Landkarte der Region Goiás das bereits 1893 festgelegte zukünftige *Distrito Federal* signalisiert. Es handelt sich um das sogenannte *Quadrilatero Cruls*, nach der Forschungsmission des Geographen Luis Cruls von 1892 (Siehe **Abb. 24**). Eine solche akribische Planung sollte eine schwere Überzeugungskraft um die Massen zu begeistern. Wie es L. Vidal (1995) versteht, ritualisierte Kubitschek das Ereignis der Gründung, in dem er dem Ganzen eine mythisch-religiöse Dimension verleiht. Genau so wie er sich als einziger Held personifiziert, der in der Lage ist, den brasilianischen Traum zu erfüllen und dem Land eine neue Identität zu schaffen, versucht er in seinem Diskurs jeden technischen, formalen und historischen Aspekt im Gründungsprozess in Form eines Mythos neu zu interpretieren.²⁰⁵ So benutzt seine Propaganda die Macht der katholischen Liturgie in entscheidenden Momenten des Bauprozesses: Oscar Niemeyers Gedenkstätte für den Heiligen Dom Bosco

Salesianer. Sie wurden im Buch „Biographische Memoiren des Heiligen Don Bosco“ niedergeschrieben von seinem Helfer Pater Lemoyne. Im August 1883, Dom Bosco träumte, dass er eine Reise nach Südamerika machte, einem Kontinent den er niemals sah. Im Traum passierte er viele Länder von Kolumbien bis zum Süden Argentiniens, und er sah viele Völker und Reichtümer. Als er auf dem 15 Breitgrad stand sprach ihm ein Engel, und sagte, dass in diesem gebluten Land eine unfassbare Reichtum geben sollte. Siebenundsiebzig Jahre nach diesem Traum wurde Brasilia auf dem Hochplateau Goiás genau innerhalb dieser geographischen Koordinaten“.

Zitat aus Nazário, Moisés: *Muitos acreditam que santo italiano profetizou a construção de Brasília no século 19*, in Agência Senado do Brasil, Webseite des Senado Federal. (<http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasil50anos/not08.asp>)

²⁰³ Silva Marques, Ernesto: *História de Brasília. Um sonho, uma esperança*, Brasília 1985, S. 6

²⁰⁴ Während der ersten Republik wurde die Comissão Exploradora do Planalto Central gegründet. Ihre Mission war, die Region zu erforschen, die per Gesetz für die Hauptstadt bestimmt war. Die Studie war dem belgischen Astronomen und Wissenschaftler Luiz Cruls (1848-1908) in Auftrag gegeben. Die Kommission Cruls wurde von Geologen, Naturwiss., Ingenieuren, etc. gebildet und unternahm zwei Forschungsreisen 1892 und 1893. Diese Mission wurde in der nächsten Amtsperiode ab 1984 unterbrochen.

Vgl. Garcez, Lucília: *“Brasília, do concreto ao sonho“*, São Paulo 2010 S. 7-8

²⁰⁵ Vidal, Laurent op. cit. S. 244

wird bereits im Dezember 1956 in Brasília gebaut²⁰⁶. Als Standort für diese kleine *Ermita de Dom Bosco* (dt. Einsiedelei), welche nicht nur eine Pilgerstätte und eine Dankgabe an den Heiligen sein sollte, wurde die Uferseite des Paranoá-Sees gegenüber dem Präsidentenpalast (Alvorada) gewählt. (Siehe **Abb. 15. und 16**)

Der erste katholische Gottesdienst fand am 3 Mai 1957²⁰⁷ unter freiem Himmel an einer symbolischen von Oscar Niemeyer entworfenen Kapellestat. Improvisiert wurde ein einfacher Stoffstreifen über zwei Pfeiler aufgelegt, wie die historische Aufnahme der **Abb. 17** zeigt. Anwesend waren nicht nur der Kardinal, sondern auch der Vizepräsident João Goulart, einige Minister, Gouverneure und Militäroffiziere hohen Grades und vor allem Mitglieder des Carajás-Indianer Stammes²⁰⁸.

Am 26. Oktober desselben Jahres zelebriert Kubitschek die feierliche Grundsteinlegung des *Santuário Nossa Senhora de Fátima*, (Kleiner Tempel unserer Heiligen Frau von Fátima), mit einer langen Rede seiner Ehefrau Sarah Lemos²⁰⁹. Der Entwurf von Niemeyer für diese Kapelle repräsentiert sehr genau die improvisierte Konstruktion des ersten Gottendienstes am 3. Mai. Die architektonische Form einer ausgedehnten Dachplatte, die auf zwei gekrümmten oder schräg stehenden Pilastern ruht und eine Art Zeltkonstruktion zitiert, benutzt Niemeyer im denselben Jahr für das Hauptgebäude einer privaten Villa in Rio. (Siehe **Abb. 18** links und rechts). Oft wird die Feierlichkeit des religiösen Momentes als Beispiel für seine Rhetorik gesehen, die eine Vielfalt an Sprachklischees mit einschließt: die Liturgie, der Mythos des Segens, Besänftigungs- oder Begünstigungsrituale der Eucharistie werden dann auch Teil der Legitimierungsplattform von Kubitscheks Diskurs. Der Gründungsmythos wird später im Lúcio Costas Begleittext des Masterplans Brasílias verdeutlicht, indem der Exodus oder die Auswanderung eines ganzen Volkes mit Besitznahme eines Territoriums mit den wenigen Abstraken Ideen der Eroberung und Kolonisierung neuer Regionen einhergeht. Wie eine Seite des Rapport zeigt (in der **Abb. 30** auf der linken Seite), war das Kreuz der Gungedanke beim Entwurf des Gundrisses. Costa passte die Form an die topographische Lage an, und dadurch entstand das "gebogene" Kreuz, das später als Skizze eines symbolischen Vogels oder Flugzeugs interpretiert wurde.

²⁰⁶ Das Datum der Weihe ist nicht sicher, obwohl in der Informationstaffel für Touristen vor Ort 1957 als Einweihungsjahr steht. Belegt ist die Kapelle als erstes Baustoffgebäude in der Geschichte Brasílias (bisher war alles auf Holz gebaut) und sollte am Tag nächsten Tag der ersten Messe, 4. Mai eingeweiht worden sein.

²⁰⁷ Das Datum signalisiert die Entdeckung Brasiliens von Pedro Alvarez de Cabral am 3 Mai 150, so dass es eine hoch emblematisch-symbolische Bedeutung hat.

²⁰⁸ Silveira 1959, S. 282-283, auch im Vidal 2002, S. 252-253

²⁰⁹ Vgl. *Diário de Brasília* 1956-57, S. 134

"Nach diesen einleitenden Worten soll gezeigt werden, wie die hier vorgeschlagene Idee entstand, Form annahm und gelöst wurde. Sie entstand aus der elementaren Geste der Besitzergreifung, der Markierung eines Ortes: zwei Achsen, die sich rechtwinkling überschneiden. Das Zeichen des Kreuzes".²¹⁰

Alles strömt in der allgemeinen Idee des Neuen Brasiliens zusammen. Wie L. Vidal bemerkt, ist es „der Wunsch, Brasilia im breiten Feld der Gründungsmythologie des Landes einzubeziehen" und damit „eigentlich der Versuch, die neue Hauptstadt zum Referenzpunkt aller Hoffnungen, aller Ambitionen der brasilianischen Bevölkerung zu machen“²¹¹. Brasilia wird auch als eine neue geographische Grenze präsentiert, denn die Überschreitung der Grenzen ist in der endlosen Fläche von Brasilien – einem Land dessen Agrarwirtschaft auf gigantischen Plantagen-Flächen basiert- wesentlich wichtig für die interne Mobilität und für die “Eroberung” neuer Regionen²¹².

2.4 Kubitscheks Diskurs und die Mythen von Eroberung, neuer Nation, territorialer Integration.

Höchstsymbolisch erscheint in diesem Zusammenhang der berühmteste, bereits legendäre Satz des Juscelino Kubitschek am 2. Oktober 1956 bei der Besichtigung des geplanten Gründungsorts. In der Aufnahme der **Abb. 21** steht er demonstrativ und symbolisch auf dem geographischen Punkt des zukünftlichen Stadtzentrums. Kubitschek schrieb im "Goldenen Buch des Präsidenten":

“Aus dieser zentralen Hochebene, aus dieser Einsamkeit, die sich bald in das Gehirn der höchsten Entscheidungen der Nation verwandelt wird, werfe ich noch einmal meinen Blick in die Zukunft meines Landes und sehe bereits diesen Sonnenaufgang voraus, in unerschütterlichem Glauben und mit grenzenlosem Vertrauen an sein großes Schicksal”²¹³

Und nicht weniger symbolisch ist insofern dessen Resonanz in der Fortsetzung des Gründungsmythos, als der Satz als ehemalige *Ansprache* des Präsidenten am 02.10.1956 - anstatt als die historisch belegte Eintragung im Goldenen Buch!- unendlich wiederholt wird: denn zur Rolle des Hauptdarstellers in dwe Inszenierung des Mythos der Eroberung wilder,

²¹⁰ Costa, Lúcio: Zitiert aus dem Begleittext (Rapport) des *Plano Piloto de Brasília*, S. 2 (Siehe den vollständigen Text im Anhang)

²¹¹ Vidal 2002. S. 279-280

²¹² Ebenda

²¹³ Cony, Carlos Heitor: *JK. Como nasce uma estrela*, São Paulo 2002, S. 92

einsamer, weit entfernter Territorien wie der Hochebene (Planalto Central des Staaten Goiás) geeignete sich viel besser die Vorstellung, dass Kubitschek laut, eloquent, feierlich diesen Gedanke just am Füße des hölzernen Kruzifix ausgesprochen hätte. Kubitscheks poetisch-rhetorischer "Spruch" wird - mit aller Kraft seiner Symbolik- im Museum der Stadtgründung auf dem Platz der drei Gewalten in einem Inschrift auf Marmor verewigt (siehe Abschnitt 5.4) Der Mythos der Pioniere - teilweise genährt aus der amerikanischen in Brasilien beliebten *far-west Kultur* der späten 50er Jahre - wird im Kubitscheks Diskurs durch Begriffe wie *Integration* und der *Rettung* von weitentfernten, unterentwickelten Regionen ergänzt. In einem Interview von 1960 wurde Kubitschek von der französischen Presse gefragt, warum die Versetzung gerade oder besonders in diesem historischen Augenblick Brasiliens stattfinden soll. Seine Antwort:

“Es wäre unmöglich, ein Land zu regieren, das in zwei Extreme geteilt ist: eines, das ungeschätzte Reichtümer hat, und das andere, das den hohen Preis dafür zahlt. Es gilt keine Minute zu verlieren, um die Konsolidierung des Landes physisch und ökonomisch zu sichern...Brasilia wird der entscheidende Faktor für einen Gleichgewicht, für die Entwicklung der ärmsten Regionen, für die Integration von Völkern, die noch am Rande der nationalen Realität leben, sein.”²¹⁴

Neben dem Integrationsmythos koexistieren im Diskurs die Romantisierung und Idealisierung, was Kubitschek mit der Formulierung *“marcha para o Oeste”* (dt. “Exodus oder Auswanderung gen Westen”) nannte. Dieser Ausdruck diente ihm auch als Namensgebung für seine autobiographisch-propagandistischen Abhandlungen *A Marcha do Amanhecer* (dt. Auswanderung der Morgendämmerung), die die Eroberung unendlicher Regionen des Westens widerspiegeln und damit auch seine Vorstellungsbilder wie die des Pioniergeistes assoziieren sollten²¹⁵. Mit der Legende *"From North to South in vehicles made in Brazil"* wirbt dieses Foto in der **Abb. 22** für die Autoindustrie und gleichzeitig für die erwünschte Einwanderung richtung Brasília aus dem Norden.

²¹⁴ Kubitschek, Juscelino: Zitiert aus *Interview de J. Kubitschek, Président des Etat-Unis du Brésil* in: Zeitschrift *Architecture d'Aujord'hui Edition Speciale Brasília*: Paris, July 1960, S. 2

²¹⁵ *“Zweitens....damit die Bürger eines Staates, der weniger pedantisch-sozialistisch sein soll, sich in den Sertao begeben, zu den großen Regenwäldern, zu den offenen Feldern, zu den stromreichen Flüssen, zu den potenziellen Reichtümer des Mannes des Sertao – starken und vergessenen Mensch des Inlandes, ist es nowendig das Gravitationszentrum des Landes zu versetzen... So sind die Ziele der Errichtung der neuen Hauptstadt die Dezentralisierung, die Annäherung an die kontinentalen Grenzen Brasiliens....die Ausbeutung von weiten, leeren aber fruchtbaren Regionen des Goiás und Matogrosso, wo die Früchte der Nationalität reifen. Auch wenn viele sagen, die Rolle einer Hauptstadt ist es nicht unbedingt Pionier zu sein. Aber im Falle Brasiliawarum nicht? Lassen wir für ein Mal, in einem Land wo der Staat alles kontrollieren will, das Volk in Freiheit, um zu sein, was es immer wollte: Pionier werde”*

Zitiert aus Kubitschek, Juscelino: *Por qué construi Brasília*, 1975, S. 17. Kubitsche bezieht sich hier auf eine Rede des Außenministers Osvaldo de Meira Pena.

Die **Abbildung 23** ist insofern emblematisch in der Darstellung der Figur Kubitscheks – dasselbe im Cover von *Manchete* vom April 1960 – siehe **Abb. 4** – und stark symbolisch für die Mythos-Inszenierung: Der prüfende Blick in die Ferne und in Richtung der Monumentalchse gerichtet suggeriert in dieser *mise-en-scène* mehrere konkrete und abstrakte Symbole: Kubitscheks Präsenz für die sorgfältige Überwachung der Baustellen; das unendliche, fast wilde Hochplateau, auf dem die Pioniere Brasília gerade errichten; die ferne Zukunft, die durch die Eroberung des Inlandes und die Hoffnung der modernen Stadt – gerade sichtbar in den Bauten im Hintergrund – sehr nah erscheint.

Die Landkarte Brasiliens mit der Darstellung der zukünftigen Hauptstadt als geographischer Ausgangspunkt in alle Himmelsrichtungen sollte die Rolle Brasílias als reales territoriales Zentrum durch den Entfernungsvergleich mit den peripheren Städten des Inlandes und den Küstenmetropolen belegen (Siehe **Abb. 19**) Wenn Kubitschek mit dem Titel Ehrengast der Stadt Belo Horizonte honoriert wird, erklärt er:

*"Ich möchte euch sagen, dass Brasilien trotz allem gerade eine große Stunde erlebt und dass die Marcha para o Oeste mit dem Umzug der Hauptstadt nicht mehr ein sinnloser Satz ist, sondern Realität. Was die Baugrubenarbeiter bei der Gründung dieser Stadt Belo Horizonte getan haben, werden nun die Brasilianer mit der neuen Hauptstadt tun und werden dadurch eine neue Zeit, eine neue Ära einleiten"*²¹⁶.

Im Oktober 1957 hält Kubitschek eine Rede anlässlich der Verabschiedung des Gesetzes, dass das Datum 21.04.60 für die Einweihung Brasília offiziell festlegte, im *Palácio do Catete* in Rio (bis April 1960 sein Regierungssitz):

*"Dieser institutionelle Akt stellt den männlichsten Schritt dar, den energischsten, die eine Nation begehen kann, wenn das Volk die größten und schwierigsten Aufgaben übernommen hat, die die Geschichte einer Gesellschaft je geboten hat: die Landregionen zu bevölkern, die sie bereits erobert haben, weit wie ein Kontinent; die Völker zu integrieren, um für die Kommune das Beste zu tun, und das in einem der reichsten Länder der Erde"*²¹⁷.

Kubitschek besteht hier aber genauer gesagt auf der Idee Brasília als Eroberung Territorien der Amazonien²¹⁸. Um ein Beispiel zu zitieren:

²¹⁶ Kubitschek, Juscelino: Rede vom 31. Januar 1957 in Belo Horizonte. In: *Diário de Brasília 1956-57*, S. 55

²¹⁷ Kubitschek, Juscelino: Rede vom 1. Oktober 1957 in Rio de Janeiro. In: *Diário de Brasília 1956-59*, S. 129

²¹⁸ Phillipou 2008, S. 213

Außer aus ökonomischen, sozialen, administrativen, militären und sogar kulturellen Gründen, welche diese Öffnung richtung Norden bedeuten würde,sie würde ein Fokus auf die Zivilisation sein. Aufgrund seines Wachstums würde Amazonien einen wahren Sprung aus seinem primitiven Zustand schaffen. /.../die zum Glanz der elektronischen Ära beitragen und auf alle Errungenschaften einer Kultur, die auf der Hochebene in diesem Augenblick geboren wäre.²¹⁹

Die Mythizierung des Neuen, des neuen Anfangs ist immer wieder im Diskurs präsent und wird in sehr unterschiedlichen Gelegenheiten benutzt: JK nutzt jede Gelegenheit, die Existenz von Brasília als Grundlage, als Fundament für etwas Neues zu preisen. So schreibt er in einem Salutationstelegramm anlässlich eines wichtigen Turniers im Juni 1958, einen Tag vor der Einweihung des *Palacio da Alvorada*:

"... Es ist das neue Brasilien, das seine Siege zu erobern beginnt. Es ist das Brasilien von Brasília, das im Herzen des Landes gepflanzt ist, jetzt mit einem neuen Geist seine Geschicke lenken und bestimmen wird."²²⁰

Der Diskurs um Brasília besteht nicht nur aus der Rhetorik der Propaganda in den Medien, sondern aus verbalen Strategien, die wir im Kapitel in vier Kategorien gruppiert haben: a) das spezifische Vokabular der Slogans bezüglich der Neugründung (*Integrierung, Ablösung, Fortschritt, neue Sozialordnung*, usw.); b) die Legitimierung Brasílias durch Episoden, die zu Legenden gemacht werden, in denen der Hauptdarsteller Kubitschek das Mandat folgen und folgen lassen muss. Emblematisch ist dabei der Besuch in Jataí während seiner Wahlkampagne, aber besonders auffallend ist, wie dieser rein anekdotische Vorfall in der Geschichtsschreibung der Stadt so lange überlebt hat. Eine mögliche Erklärung liegt darin, daß für Juscelino Kubitschek wichtig war, Geschehnisse zu erwähnen, die einen gewissen historischen Wert hatten und geeignet dazu waren, eine richtige Geschichte oder Chronologie der Gründung zu präsentieren. Im übrigen findet man keine Erklärung dafür, daß die Geschichte als offizieller Bestandteil eines Gründung-Epos gerade in den Inschriften des Mahnmals am Platz der drei Gewalten vorkommt. c) die Legitimierung von Brasília als Erfüllung des Gottes Willen, das sich durch Vorahnung und Orakel manifestiert d) die Konstruktion von Mythen der Eroberung, der neuen Nation, der territorialen Integration: dafür ist die verherrlichende Lyrik der *Sinfonia da Alvorada*, die später innerhalb des strategischen Diskurs analysiert wird, ein zu beachtendes Beispiel.

²¹⁹ Kubitschek, Juscelino: *Por qué construí Brasília*, 1975, S. 152-153

²²⁰ Kubitschek, Juscelino: *Por qué construí Brasília* 1975, S. 146. Ausschnitt des Telegramms von Juscelino Kubitschek an die Nationalmannschaft am 29.06.1958.

3 Planungsprozess der Hauptstadt: Poetisierung und Utopie

3.1 Mythos und Poetisierung im Lúcio Costas Begleittext zum Masterplan

3.1.1 Hintergründe: Ausschreibung, Wahlverfahren, Ergebnisse

Am 20.09.1956 veröffentlichte die Regierung die Ausschreibung des „*Concurso Nacional del Plano Piloto da Nova Capital do Brasil*“ (dt. nationalen Wettbewerb für den Masterplan der neuen Hauptstadt) ²²¹ unter der Schirmherrschaft des brasilianischen Architektenvereins (IAB) ²²² gleichzeitig wurde auch die NOVACAP (aus den Wörtern "*nova capital* dt. neue Hauptstadt), die Behörde für die gesamten Bauarbeiten in Brasília, unter der Leitung des Ingenieurs Israel Pinheiro gegründet. Oscar Niemeyer, der bisher die Stelle des Vizepräsidenten des IAB besetzte, kündigte diese Position, um sofort die Aufgaben als offizieller Architekt der Regierung Kubitscheks zu übernehmen, nachdem er zum Chef des *Departamento de Arquitetura e Urbanismo* der NOVACAP ernannt wurde.

Die geplante Ausschreibung für internationale Urbanisten und Architekten von September 1956 mußte nach heftigen Protesten des IAB ²²³ doch auf nationale Ebene eingeschränkt werden: das Institut äußerte sich dagegen, Le Corbusier dafür einzuladen. Es war dem IAB bereits bekannt ²²⁴, dass Kubitschek den gesamten Masterplan Oscar Niemeyer anvertrauen wollte, aber auch daß Niemeyer den Vorschlag zugunsten eines *internationalen* Wettbewerbs abgelehnt hatte. Auch die Polemik über die wenig anspruchsvollen oder viel zu allgemeinen Voraussetzungen des Wettbewerbs wurde gleich in der Presse bekannt. In der Praxis erlaubten die sehr flexiblen Kriterien der Ausschreibung die Teilnahme von Gruppen, interdisziplinären Teams und auch Einzelpersonen. Nicht grundlos bezweifelten das IAB und manche Pressevertreter die Seriosität und Kontinuität des Wettbewerbs, da sie persönliche Präferenzen zugunsten Lucio Costas - sehr lange mit Niemeyer befreundet - befürchteten. Ob Niemeyer gleich Lúcio Costa dafür empfohlen hat - wie manche Autoren vermuten ²²⁵ - ist bisher historisch nicht belegt, dennoch sehr wahrscheinlich. Auch für einen persönlichen Kontakt

²²¹ Braga 2010

²²² Im August 1956 überreichte das IAB dem Präsidenten Kubitschek ein „Manifest der Architekten“, in dem um ein öffentliches Wettbewerb unter ausschließlich brasilianischen Teilnehmern gebeten wurde. Vgl. Reidy, Affonso, in: „Arquitetura e Engenharia 42“, Sao Paulo, FAU-USP 1990

²²³ Kürzel für *Instituto de Arquitetos Brasileiros*

²²⁴ Vgl. Katinsky, Julio „*Leituras de arquitetura, viagens e projetos*“, Sao Paulo FAU-USP 1990

²²⁵ Braga 2010

zwischen Kubitschek und Lúcio Costa -ohne die Vermittlung von Niemeyer- gibt es keinen Beweis. Daß beide aber einen Ideenaustausch, oder Gespräche, Briefkontakt, etc. gehabt haben sollen, ändert nichts an der Tatsache, daß die Entscheidungen in den Händen Niemeyers lagen, weil er von seinem Prestige und seinem Einfluß als Mitglied des IAB und der NOVACAP profitieren konnte. Letztendlich hatte Kubitschek ihm bereits die Möglichkeit gegeben -bei seinem Besuch in Canoas²²⁶- die Leitung des Projektes und dessen Durchführung zu übernehmen. Ob Kubitschek tatsächlich daran Interessiert war, weltberühmten Städtebauarchitekten eine Chance zu geben, ist nicht klar. Le Corbusiers Anfrage²²⁷ auf seine Teilnahme an dem Projekt schenkte Kubitschek keine Aufmerksamkeit, sein Brief wurde nicht einmal beantwortet.²²⁸ Der Architekt Affonso Reidy²²⁹, der die größte Erfahrung mit urbaner Planung nachweisen konnte, hielt sich dem Wettbewerb fern und bemängelte dessen Organisation. Er empfand das Fehlen eines politisch-administrativen Programms für die Hauptstadt als unzulänglich, da die Kandidaten weder über jegliche Kriterien verfügten, um realistisch zu projektieren, noch lagen der Jury irgendwelche Richtlinien zur Bewertung vor.²³⁰ Als Reaktion auf diese Einwände veränderte die NOVACAP einige Vorlagen, wie z.B. die geplante Bevölkerungszahl innerhalb des Masterplans, und verlängerte die Abgabefrist bis zum März 1957.

Obwohl das IAB für die Besetzung der Jury, u.a. mit Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto und Richard Neutra vorschlug, wurde diese lediglich mit drei Experten im Fach Urbanismus besetzt: dem Franzosen André Sive, dem Amerikaner Stammo Papadaki und dem Briten Sir William Holford. Dazu integrierten die Jury-Kommission der Präsident und der Chefarchitekt der NOVACAP, der Ingenieur Israel Pinheiro und Architekt Oscar Niemeyer

²²⁶ Siehe im Kapitel 1 Abschnitt 1.2.3

²²⁷ Cavalcanti, Lauro: *Moderno e Brasileiro. 1930-1960*, Brasília 2006, S. 207

²²⁸ In einem Brief an Hugo Gontier, Generalkonsul von Brasilien in Paris, bezieht sich Le Corbusier auf das Brasília Wettbewerb als "demokratische Feigheit" (10 Mai 1955). Nach dem Vorschlag des Marschalls José Pessoa wurde Le Corbusier im folgenden Telegram nach seiner Meinung gefragt: "give opinion commission Brazilian architects for planing siad capital" (2 Juni 1955). Le Corbusier schrieb an Pessoa, zur Zeit unter Präsidenten Café Filho Präsident der Kommission für Planung und Lokalisierung der neuen Hauptstadt, er habe seine eigene Entwürfe eines Masterplans für Brasília, und danach an Vicent Auriol mit der Bitte, bei Kubitschek für sein Projekt zu werben. Pessoa entschied aber eine Ausschreibung zum Wettbewerb ohne die Teilnahme Le Corbusiers.

Vgl. Vidal 2002 S. 195-197, auch in Willy Stäubli "Brasília", London 1966, Seite 7.

²²⁹ Reidy, Affonso Eduardo (Paris 1909 - Rio de Janeiro 1964), brasilianischer Architekt, gilt neben Oscar Niemeyer und Lúcio Costa als einer der bedeutendsten Vertreter der brasilianischen Moderne. Zusammen mit Le Corbusier, Niemeyer, Costa und Jorge Machado zeichnete er verantwortlich für das 1937–1943 geplante *Ministerio de Educação e Saúde* in Rio de Janeiro. Ein weiteres Hauptwerk Reidys ist das 1954 gebaute *Museu de Arte Moderna* in Rio de Janeiro, dessen Gartenanlagen von Roberto Burle Marx entworfen wurden.

²³⁰ Reidy, Affonso: in „*Arquitetura e Engenharia No. 42*“, Belo Horizonte 1956.

gehörten. Ferner bildeten die Jury ein vom IAB direkt nominiertes Mitglied, Paulo Antunes Ribeiro und ein Mitglied des Ingenieurvereins, Luiz H. Horta Barbosa die Jury. Die Teilnahme von Oscar Niemeyer als Mitglied der Jury, nachdem er seit Anfang 1956 Chefarchitekt des gesamten Projekts ernannt worden war, erweckte Protesten in vielen Kreisen. Ein Kommentar von L. Videsott (2009) bestätigt:

*"Mauro Estevez, Vorstand des Architektenbüros von Niemeyer, erzählt, daß bereits in den ersten Monaten von 1956 wurde Niemeyer von Kubitschek zur Gestaltung der neuen Hauptstadt beauftragt wurde. Bei der Auswahl seines Arbeitsteams war Estevez dabei und daher auch bei der Festlegung der Ausschreibung. Ende 1956 wurde offiziell bekannt gemacht, dass derselbe Niemeyer Teil der Jury sein sollte, was zahlreiche Proteste verursachte"*²³¹

Die Abgabefrist für die Projekte ab dem 19.09.56, Datum der Ausschreibung, betrug sechs Monate. Auffallend dabei ist, daß die Zeit für die Begutachtung aller Projekte, nämlich das Lesen, Interpretieren und Bewerten von *sechszwanzig* Projekten- lediglich drei Tage betrug. Das provozierte Reaktionen, wie z.B. vom Vertreter der IAB Paulo Antunes Ribeiro, der keine Stimme abgab und ein separates Dossier vorlegte. Ribeiro war davon überzeugt, daß die Frist einfach eine Art Vorwand war, um eine bereits vorliegende Entscheidung vorzutäuschen.²³² Jenseits der kritischen Pressestimmen kam aus *Habitat* in São Paulo eine ernst genommene Kritik -allein weil sie aus dem Lager von Lina Bo Bardi²³³ stammte- an dem Auswahlverfahren. *Habitat* war gegenüber dem Wettbewerb sehr kritisch und dessen Ergebnissen gegenüber extrem ablehnend. Die Zeitschrift versuchte die einzige Gegenstimme, die ausgerechnet aus dem Architektenverein stammte, zu unterstützen und machte auch die nicht ausgezeichneten Projekte den Fachlesern bekannt²³⁴.

Das Ensemble der vorgelegten Projekte²³⁵, wobei zehn von sechszwanzig in die engere Wahl genommen wurden, zeigt große Unterschiede in Bezug auf Genauigkeit und Datenangabe auf. Das Projekt des Teams M. und M. Roberto bestand aus über 30 Platten und detaillierten Zeichnungen, präzisen Angaben über Bevölkerung und statistischen Studien. (Siehe **Abb. 27**). Ein anderer Vorschlag kam von Jorge Wilhelm, der ein 230-Seiten Dossier

²³¹ Videssot 2010, S. 103

²³² Braga, Milton: *O concurso de Brasília. Sete projetos para uma capital*, São Paulo, 2010.

²³³ Bo Bardi, Lina (1914-1992) war Chefredakteurin der Architekturzeitschrift *Habitat*

²³⁴ Gorelik, Adrián: *Brasília, o museu da Vanguarda 1950-1960*, UFMG, Belo Horizonte 2005, S. 179

²³⁵ Für die gesamte Bewerberliste mit Angaben der Preisordnung siehe Anhang.

und eine sozial-wirtschaftliche Analyse präsentierte. Die Architektengruppe um Rino Levi lieferte ein aufwendiges Material aus Holz- und Kunststoffmodellen. Die Gruppe Gonçalves-Milman-Rocha stellte detaillierte Entwürfe mit verschiedenen Maßen vor, (Siehe **Abb. 28**), während Vilanova Artigas und Joaquim Guedes eher im Stil von Lucio Costa Handzeichnungen bevorzugten²³⁶.

Yves Bruand beobachtet, dass alle 26 Projekte²³⁷ die ganze Entwicklung der brasilianischen Architektur widerspiegeln aber gleichzeitig die Ablehnung einer radikalen Moderne signalisierten. Bruand analysierte auch Entwürfe, die nicht unter den 26 ausgewählt waren und behauptete:

*"Alle Projekte, die von Fachzeitschriften publizierten waren (33) hatten ein gemeinsames Element: ihre rationalistische Inspiration. Wir finden bei allen systematisch die Trennung unter den vier Hauptfunktionen, die die Charte d'Athenes von 1933 darlegte (das Wohnen, Arbeiten, Körper und Seele kultivieren, sich im Raum Bewegen), auch die gut definierte Verteilung derer, indem man die Priorität den freien Räumen gibt und die Wirkung der isolierten Gebäude auf breiten Flächen betont".*²³⁸

Es gibt in der Dokumentation keine konkreten Angaben darüber, wie viel Zeit die Kommission brauchte um das Costa-Projekt zu begutachten und anschließend als Sieger zu küren. Laut Protokoll lief das Wahlverfahren ununterbrochen. Es wurden zehn Projekte in die letzte Wahlphase aufgenommen und dessen Ergebnisse fünf Tage lang diskutiert. Ein Bericht von Flavio Aquino, Assistent von Oscar Niemeyer während der Wettbewerbszeit, legt eine andere Version dieser Umstände²³⁹ vor. In der Presse herrschte nach der Bekanntmachung der Ergebnisse eine betübte Stimmung, denn der Verdacht einer Favorisierung Lucio Costas war nicht zu übersehen. Wie es auch Guilherme Wiesnik signalisiert, darf man nicht vergessen, dass die endgültige Wahl Lucio Costas durch das Gutachten des britischen Vertreters Sir W. Holford, enorm beeinflusst wurde. Trotz der technisch sehr knappen und sparsamen Präsentation -oder vielleicht gerade deswegen? - wurden von der Jury die Qualitäten seines *Plano Piloto* mehr und mehr erkannt²⁴⁰, sodass Costas Plan sich mit Abstand als der beste

²³⁶ Vgl. Sobral Anelli, Renato: *A cidade contemporanea*, in: *Vitruvius-Arquitextos*, August 2008

²³⁷ Für die gesamte Bewerberliste mit Angaben der Preisordnung siehe Anhang.

²³⁸ Bruand 1999, S. 105

²³⁹ Aquino, Flavio "Niemeyer und die ausländische Jury" in: Zeitschrift *Manchete* Nr. 1167 agosto 1974,

²⁴⁰ Braga 2010, S.178-191

durchsetzen konnte²⁴¹. Die Baufrist für die Stadt sollte die Amtszeit des Präsidenten überschreiten. Costa musste die Details des Projekts festlegen, wobei er nur sehr selten den Weg aus Rio zur Baustelle Brasília auf sich nahm und nur bei den allerwichtigsten Entscheidungen vor Ort war. Fest stand immerhin, dass das Bauprogramm Costas die Prioritäten des Projekts nicht ignorieren konnte. Am 21. April 1960 sollten der Platz der drei Staatsgewalten, die Esplanade der Ministerien und die Plattform des Busbahnhofs funktionstüchtig einschließlich Beleuchtung offiziell überreicht werden, so der Wunsch Juscelino Kubitscheks. Lucio Costa wurde gleichzeitig, genauso wie Oscar Niemeyer, amtlicher Mitarbeiter der NOVACAP. Niemeyer kommentierte 1961 im ersten Kapitel der Publikation *„Meine Erlebnisse/Erfahrungen in Brasília“* (1961, zuerst als Artikel, danach als Buch erschienen), die Ergebnisse rund um den Wettbewerb und seine Rolle gegenüber Juscelino Kubitschek:

"Es waren die Tage die man zur Festlegung des Auswahlverfahrens für das Plano Piloto de Brasilia durch einen Wettbewerb zählte, und diese Lösung hatte meine volle Unterstützung, da ich bereits das Angebot Kubitscheks abgelehnt hatte, um das Projekt selbst zu übernehmen/.../ Obwohl der Wettbewerb anständig und seriös war, missfiel er einigen Beteiligten" ²⁴²

Über die Entscheidung zugunsten Lucio Costas schrieb Oscar Niemeyer:

"Es handelte sich nicht nur um ein hervorragendes Projekt, sondern um das Werk eines reinen und sensiblen Menschen, um einen großartigen Freund, mit dem ich mich richtig verstehen konnte". ²⁴³

Andere Autoren, deren Werk sich nur am Rande mit dem Thema des Wettbewerbs beschäftigte, wie z.B. Alexander Fils (1981) verleugnen ihre Begeisterung für Costas Projekt nicht. Fils kommentiert

"Costas Plan war die ideale Vorgabe für Niemeyer; der Plan stelle den Laufsteg dar, auf dem Niemeyer seine Modelle präsentieren konnte. Bei keinem anderen Plan wären seine Entwürfe so gut ins Licht gerückt worden, wie bei Costas Vorschlag. Bei den anderen Projekten hätte sich Niemeyer nicht so stark entfalten können, es wäre ihm sogar ein Teil der Gestaltungsarbeit abgenommen worden". ²⁴⁴

²⁴¹ Ebenda

²⁴² Niemeyer, Oscar: *Minha experiência em Brasília*, Ed. Victoria, Rio 1961, S. 12

²⁴³ Ebenda, S. 14

²⁴⁴ Fils 1988, Seite 82

Es gibt keine Dokumentation, die beweist inwieweit das Projekt *der Platz der Drei Gewalten* das Ergebnis einer Debatte bzw. eine Zusammenarbeit zwischen Niemeyer und Costa gewesen ist. Eine direkte Mitwirkung oder gar der Einfluß von Niemeyer bei der graphischen Gestaltung des Masterplans ist jedoch nicht auszuschließen, wie weiter unten im Kapitel dargestellt wird. Fest steht folgende Tatsache: Niemeyer war, als brillanter Schüler Lucio Costas, von diesem als Mitarbeiter für den New Yorker Pavillon von 1939 eingeladen worden. Beide Architekten arbeiteten im langen Bauprozess am Entwurf und Bau des MES²⁴⁵ bis 1945 zusammen und hatten in Rio einen persönlichen Kontakt, wenn auch nicht so eng wie andere Vertreter der Intellektuellenszene. Oscar Niemeyer hatte einen entscheidenden Einfluss auf das Urteil der Jury 1956²⁴⁶, dessen Hintergründe, wie bereits kommentiert, nicht ganz transparent erscheinen. Niemeyer lehnte das Angebot von Kubitschek ab, den Masterplan selbst zu entwerfen, und schlug ihm dafür den Wettbewerb²⁴⁷ vor. Kubitschek beabsichtigte am Anfang, den Wettbewerb zum *Plano Piloto* als eine internationale Ausschreibung zu veranlassen.²⁴⁸ War das einer der „Retuschierungen“ der Geschichte aus den Händen Kubitscheks? Denn fest steht, dass der Präsident zuerst Niemeyer die Aufgabe anvertrauen wollte, und dass angesichts dessen Ablehnung überhaupt erst ein Wettbewerb vorschlug. Es scheint also für den Präsidenten nicht wirklich relevant gewesen zu sein, ob er das gesamte Vorhaben einem einzigen Mann anvertrauen sollte oder nicht. Ob hinter der Entscheidung Niemeyers, den Masterplan nicht selbst zu übernehmen, ein früheres vertrauliches Gespräch mit seinem Lehrer Lucio Costa stand, ist nicht dokumentiert. So wie auch wenig nachweisbar ist, ob der Präsident mit der ersten Auftragsfrage bei seinen unangemeldeten Besuch in Canoas Niemeyer wirklich überraschte. Im Interview für die Wochenzeitung *Folia de São Paulo* erklärte Lúcio Costa 1995, auf die Frage, warum er in Bezug auf Niemeyer relativ distanziert sei:

“*Brasília war meine persönliche Sache, es gab keine Mitarbeit (Mitwirkung) von Oscar. Er ist eine ganz besondere Persönlichkeit, die meinen großen Respekt verdient. Niemals gab es zwischen uns einen Riss, oder nur eine Distanzierung*”²⁴⁹

²⁴⁵ Kürzel für *Ministerio de Educação e Saúde* (dt. Bildungs- und Gesundheitsministerium)

²⁴⁶ Ein Verdacht, den Milton Braga in seiner Forschung nicht aufhellen möchte und dagegen diskret nur andeutet. Vgl. Braga 2010.

²⁴⁷ „/....der Bedingungen zur Wahl des Masterplans durch ein Wettbewerb, eine Lösung, die meine volle Unterstützung hatte, denn ich hatte vorher den Vorschlag Kubitscheks abgelehnt, den Entwurf dieses Plans selbst zu übernehmen und hatte ausschließlich meine Obliegenheit bei den Regierungsgebäuden akzeptiert“ Zitiert aus Niemeyer, Oscar: “*Minha Experiência em Brasília*”, 1961, S. 12-13

²⁴⁸ Kubitschek, Juscelino: *Cinquenta anos em Cinco*, 1978, S. 133

²⁴⁹ Costa, Lúcio: Zitat aus dem Interview für die Tageszeitung *Folha de São Paulo*, 23.07.1995,

3.1.2 Lúcio Costas Rapport: der "mythische" *Plano Piloto de Brasília*

Nach dem 12.03.1957 wurde innerhalb der Kommission über alle in die enge Wahl genommenen zehn Projekte beraten. Am 16.03. war dann die Entscheidung gefallen und die Ergebnisse des Wettbewerbs offiziell bekanntgemacht²⁵⁰. Der Masterplan von Lúcio Costa bekam den ersten Preis. Die Abbildungen **25 und 26** zeigen zunächst einmal die ersten zwei Blätter aus dem Original vom Lúcio Costas Entwurf. Auf der ersten Zeichnung sind in einem skizzenhaften Entwurf die Ministeriengebäude, den Zentralbahnhof, den Fernsehturm und vorne links die *Superquadras* (Wohnblocks) zu erkennen. Die Projektpräsentation besteht aus wenigen, meist handgezeichneten Skizzen und einem Begleittext von 17 maschinengetippten Seiten auf einfachem Briefpapier. Auf der ersten Seite des *Rapport* schreibt Costa, neben den Initialen für "*Plano Piloto de Brasília*" die Bemerkung: "...José Bonifácio fordert 1823 die Versetzung der Hauptstadt nach Goiás und schlägt dafür den Namen Brasília vor" (Siehe **Abb. 29**, oben links). In sehr schmatischen Zeichnungen skizziert Costa auf Seiten 11 und 12 verschiedene Ideen: den anzen Masterplan (10), den Fernsehturm (12), der Platz der drei Gewalten (9) und deren perspektivische Projektion (**Abb. 29 und 31**).

Die Lektüre der Begleittexts zum *Plano Piloto*²⁵¹ (siehe Anhang) zeigt die formale Konzeption der Stadt aus der Sicht von Lucio Costa. Costas Abhandlung unterscheidet sich vom Rest der konkurrierenden Projekte durch die Knappheit und durch das Fehlen an statistische Angaben. Im Protokoll der Jury wird deutlich²⁵², daß die Kommission eher an Ideen interessiert war und nicht unbedingt an technischen Details über die Ausführung. Costas Rapport kann vielmehr als ein Stück Qualitätsliteratur betrachtet werden.²⁵³ Für manche Autoren war es gerade die Poesie, die sprachliche Ästhetik dieses *Rapport*, die die Jury überzeugte und letztendlich ihre Entscheidung für das Projekt herbeiführte. Das Gutachten

²⁵⁰ Am 19. März 1957 nach dem Urteil der Kommission, werden die Projekte in einer Ausstellung im Ministerio de Educacao (MES) der Öffentlichkeit präsentiert (im *Diário de Brasília* 1957 S. 73). Die Zeitschrift *Brasília* veröffentlicht im März 1957 den Masterplan von Costa samt Begleittext und im April zwei ausgezeichneten Projekte (von M.M. Roberto und von Rino Levi) dazu.

²⁵¹ Mit dem Titel *Relatório do Plano Piloto de Brasília* ist Lúcio Costas Beschreibung des Masterplans mit und ohne Copyright unzählige Male überall –als Druck und online- reproduziert worden. Der Text als Primärquelle ist in der Zeitschrift „*Módulo*“ 1960 Vol.3 , S. 53-72 vorhanden.

²⁵² Vgl. *Diário de Brasília* (Dokumentation des Senado Federal de Brasília): „*Ata da segunda sessão da Comissão Julgadora*“ 1957 pág. 205-211.

²⁵³ Vidal, Laurent: *Un Project de ville. Brasília et la formation du Bresil*, Univ. De Brasília, 2009, S. 256

von Sir Holford²⁵⁴ betont die Qualität und die Überzeugungskraft des Projektes. Im Protokoll des Wahlverfahrens schreibt er:

"The only plan which is for an administrative capital of Brazil. 2. The elements of the plan can be seen at once. It is clear, direct and fundamentally simple, eq. Pompeii, Nancy, Wrens 'London, Louis XV' Paris. /.../ here we have many projects which cared be described as overstatements. Number 22 appears, by contrast, as an understatement. But in fact it explains all one needs to know at this time and omits everything irrelevant" ²⁵⁵

Die in kürzester Zeit erledigte Entscheidung über Costas Projekt erweckte jedenfalls das Mißtrauen anderer Teilnehmer und Beobachter²⁵⁶ Fünfzehn Jahre nach dem Bau erzählte Lucio Costa in seinen *Memoiren*²⁵⁷ wie er zur Teilnahme am Wettbewerb gekommen und wie spontan der Entwurf entstanden ist. Costa berichtet, er habe nicht einmal daran gedacht am Wettbewerb teilzunehmen, habe sich aber in letzter Minute doch dazu entschieden, sein Projekt mit einfachsten technischen Mitteln (Karton, Bleistift, Handzeichnungen) vorzustellen. In diesem Interview wiederholt er das, was bereits auf dem ersten Satz im Begleittext von 1957 stand: Er entschuldigt sich gleich zu Beginn des *Rapport* dafür, daß er nicht auf dem Niveau anderer Wettbewerber stehe und daß er nichts anderes sei ein Laienstadtplaner, der nicht einmal einen richtigen Arbeitsraum besitzt. In einem anderen Interview, wo er die Hintergründe des Wettbewerbs beschreibt²⁵⁸, heißt es, er hätte auf der Rückkehr aus den USA an Bord des Schiffes einige Skizzen des Projekts gemacht und sich in letzter Minute dazu entschlossen, die Entwürfe der Jury vorzulegen²⁵⁹ Die Skizzen der **Abb.**

²⁵⁴ Die Jury bestand aus Sir William Holford (1907-1975), Architekt und Prof. an der Univ. de Liverpool, André Sive, (keine Altersangabe) französischer Bauingenieur, Stamo Papadaki (1906-1990), griechisch-amerikanischer Architekt, Schüler August Perrets, Hildebrando de Barros Horta, brasilianischer Urbanist, Paulo Antunes Riberio (1905-1973) Architekt an der Escola Nacional de Belas Artes in Rio, und aus Oscar Niemeyer, gerade Chefarchitekt der NOVACAP geworden. Vgl. Braga 2010, S. 280-281

²⁵⁵ Holford, William: Zitiert aus Milton Braga *O concurso de Brasília*, Protokollakten des Wettbewerbs, Brasília 2010, S. 345

²⁵⁶ Die Geschichte dieses Wettbewerbs hat in der Literatur aus zwei Gründen eine besondere Bekanntheit gewonnen. Erstens, weil das gewählte Projekt sich vom Rest der Bewerber formell und inhaltlich mit großem Abstand unterschied. Zweitens, weil das Wahlverfahren und dessen Ergebnis das Mißtrauen mancher Beobachter begünstigte und damit den Eindruck erweckte, dass die Entscheidung bereits vorher getroffen worden war. Forscher wie z.B. Milton Braga, Autor der neuesten und bestdokumentierten Abhandlung des Wettbewerbs, distanziert sich diskret von jeglichem kritischen Urteil über eine mutmaßliche Manipulation innerhalb der Kommission. Braga stand aufgrund seiner Forschungstätigkeit in der Universität Brasília und seiner persönlichen Bekanntschaft mit dem 2010 noch lebenden Stararchitekten Oscar Niemeyer unter einem gewissen Druck, der den Forscher sicherlich verhindert hat, tiefer in diese Kontroverse zu recherchieren.

²⁵⁷ Costa, Lúcio *"Témoin et acteur (Memoiren)"*, Ecole d'Architecture de Saint-Etienne, Presses Universitaires Saint-Etienne 2001.

²⁵⁸ Ebenda.

²⁵⁹ Vgl. Braga 2010, S 220-221. Tatsächlich registriert Milton Braga diese Skizzen auf Papierbogen der brasilianischen „Compania Nacional de Transportes Navais - Flota Mercante“ (Handelsflotte).

32 zeigen davon diverse Entwurfsversuche, insbesondere das Dreieck der Platz der drei Gewalten.

„Ich dachte an Brasilia nicht. Ich wurde von vielen Architekten angesprochen, die meinen Beitrag wollten, hatte aber immer abgelehnt. Es waren sechs Monate Frist und sie fanden die Zeit viel zu kurz. In der Zwischenzeit fuhr ich nach New York, auf eine Einladung der Parsons School of Design. Ich war am Wettbewerb nicht interessiert. Als ich mit dem Schiff zurückkam fing ich an, mich für Brasilia zu begeistern. Es fehlten weniger als zwei Monaten bis zum Ablauf des Wettbewerbs und mir fiel eine Lösung ein, die ich für annehmbar (wertvoll) hielt. Ich entwickelte die Idee und stellte sie am letzten Tag in der letzten Stunde vor. Sie schließen gerade das Annahmebüro. Ich blieb im Auto sitzen, meine Töchter brach die Projektunterlagen ins Büro rüber“²⁶⁰

Fast wie falsche Bescheidenheit wirkt die Bemerkung Costas auf der ersten Seite des *Rapport*: dass er nur ein „Maquis“ des Urbanismus sei ("maquisard" in manchen Übersetzungen)²⁶¹ und daher lediglich als Berater und nicht als professioneller Fachmann auftrete:

"....Auch bin ich kein regelrecht ausgerüsteter Techniker -es steht mir nicht einmal ein entsprechendes Atelier zur Verfügung-,sonder als eine Art 'maquisard' (Gelegenheits-Urbanist), der auch nicht die Absicht hat, die vorgebrachte Idee weiter zu entwickeln, es sei denn vielleicht in der Rolle eines Beraters" ²⁶²

In dieser Romantisierung der Teilnahme am Wettbewerb -knapp in der Zeit, mangelhaft in den Materialein, ungeeignet als Bewerber- wird Costas Absicht deutlich, etwas Schicksalhafteres, Mythisches zu konstruieren. Wenn Brasilia ein Mythos war, dessen Bau noch bevorstand, dessen Existenz noch konkrete Formen annehmen sollte, dann konnte ihre Geburtsstunde und ihre Konzeption nichts anderes sein als ein Teil des Mythos. War also dann der legendäre *Plano Piloto* mehr ein Zufall, einer der glücklichen Schläge, die das Schicksal bereit hält, daß die Entstehung Brasiliens einleitete, um Kubitschek für seinen übermenschlichen Mut und für sein zyklisches Unternehmen zu belohnen? Der Bauplan für die Hauptstadt Brasiliens wird wie ein prädestiniertes Ereignis präsentiert, das von magischen, schicksalhaften Zeichen umgeben ist. Es ist damit die Legende zur Entstehung

²⁶⁰ Costa, Lúcio: Zitiert aus dem Interview in der Tageszeitung *Fohla de Sao Paulo*, 23.07. 1995, S. 5

²⁶¹ „*maquis*“, eingeleitet aus „*maquisard*“, französisches Wort, nicht im portugiesischen Wortschatz aufgenommen, bezeichnet jemand, der im II Weltkrieg in der Untergrundorganisation für den Widerstand aktiv war. Im weiteren Sinne wurde „*maquis*“ benutzt für die Widerstandsgruppen verschiedener totalitärer Regime wie z.B. bei Franco in Spanien.

²⁶² Costa, Lúcio: Zitat aus dem Begleittext (Rapport) des *Plano Piloto de Brasília*, Seite 1 (Siehe vollständige deutsche Fassung im Anhang)

Brasílias, in der eine Art himmlische Kraft steckte.²⁶³ Costas poetisierende Erklärung als glaubhafte Fortsetzung des knappen Textes des *Rapport* wurde zum festen Bestandteil des Mythos von Brasília. Auf der ersten Seite, gleich im zweiten Absatz schreibt Costa

*Ich hatte nicht die Absicht, am Wettbewerb teilzunehmen, und konkurriere auch tatsächlich nicht -ich zeige einfach eine Lösungsmöglichkeit, die ich mir ungewollt aufgedrängt hat, die sozusagen fertig entstanden ist.*²⁶⁴

Wie Borges (2004) kommentiert, verzichtet Costa nicht auf die kartesianische Einstellung des *Genie*: er sei nicht derjenige geniale Mensch, der erfindet, rationalisiert, sondern der geniale Künstler, dessen Einfall, jedem rationalen Prozeß fremd, wie ein spontanen Blitz funkt²⁶⁵. Die Überlegenheit des Konzeptes und die fast asketische und dennoch stark suggestive Sprache Lucio Costas verraten dagegen, daß er sich sehr wahrscheinlich lange und intensiv mit der eigenen Planung der Hauptstadt beschäftigte. Was er der Jury als spontane, unvollständige, fast improvisierte Skizze präsentierte, muß das Ergebnis einer sorgfältigen Vorbereitung gewesen sein.²⁶⁶ Costas Text²⁶⁷ überrascht als glänzendes Schriftstück über eine ideale Stadt, enthält aber keine rein technische Beschreibung der vorgelegten Pläne. Aus den 23 nummerierten Abschnitten im *Relatório do Plano Piloto* sind der erste und der letzte besonders aufschlußreich, um die gesamte Konzeption von Costa zu begreifen. Im übrigen unterscheidet sich sein Vorschlag stark von allen anderen Projekten daran, daß alle sich an technischen Daten, *forecasts* zur Stadtentwicklung und Vorschriften der Präsentation hielten (Dossier, Materialien, Baumodelle, Format, etc.) und dadurch konzeptueller oder gründlicher aussahen. Mit Ausnahme der ersten fünf Plätze des Wettbewerbs sind die Begleittexte nicht mehr vorhanden.²⁶⁸ Ein analytischer Vergleich der anderen Projekte gegenüber dem preisgekrönten Plan von Costa, was Evenson (1973) und Braga (2010) u.a. teilweise versucht haben, fällt immerhin aus den methodischen Grenzen unserer Arbeit.

²⁶³ Im Abschnitt 2.3 vom Kapitel 2 beziehen wir uns auf die Offenbarung der Gründung Brasília in Form eines Verkündigungsaktes, der Heilige Dom Bosco bereits 1883 auf seinen autobiographischen Schriften registriert e.

²⁶⁴ Costa, Lúcio: Zitat aus dem Begleittext (Rapport) des *Plano Piloto de Brasília*, (Siehe vollständige deutsche Fassung im Anhang)

²⁶⁵ Borges, Vanessa: „*Utopia e Espanto no Espaço de Brasília*“ in: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, PUC Belo Horizonte Vol. 11, Nr. 12, Dez. 2004, S. 146

²⁶⁶ Vgl. Nobre, Ana Luiza: *Lucio Costa. Encontros, ein autobiographisches Interview*. Ed. Acougue, Rio de Janeiro 2010

²⁶⁷ Vgl. Barki, José: „*A Invenção de Brasília. O Risco de Lúcio Costa*“, Diss. Univ. Federal Rio de Janeiro, 2005. http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco2-pdf/art1_risco2.pdf

²⁶⁸ Videssot 2010, S. 54

²⁶⁹ Vgl. Tavares, Jeferson: *Projetos para Brasília 1927-1957*, Editora IPHAN, Brasília 2014. Tavares sammelte alle vorhandenen Dokumente über vor dem Plano Piloto bestehende Pläne für die Hauptstadt.

3.1.3 Lúcio Costas Grundriss: Vorstellungsbilder

Die Struktur des Regierungsareals, in dem die emblematischen Gebäude Niemeyers errichtet werden sollten, besteht auf Costas Entwurf aus einer Zentralachse, dem *Platz der Drei Gewalten* (*Congresso Nacional*, *Planalto* und *Supremo Tribunal*) im Osten (**Abb. 33 - 35**), der *Esplanada dos Ministerios* mit elf Ministeriumsgebäuden, der Kathedrale (1960 begonnen und viel später eingeweiht) (**Abb. 36**), dem Theater, im Westen dem Busbahnhof und dem Fernsehturm. Zwischen dem eigentlichen Platz und dem Kongreßhaus entwarf Costa einen Wasserspiegel und an der Südseite, als deutliche Hommage an Le Corbusier, einen Palmenhain. Im Originablatt des *Plano Piloto*, notierte er neben der Zeichnung: „*Forum aus Imperial-Palmen, von Le Corbusier 1936 vorgeschlagen*“. (**Abb. 31, 37**).²⁶⁹ Diese Zeichnung ist aber aus anderem Grund von Bedeutung, weil bereits hier die Hand des Architekten Niemeyer nicht zu übersehen ist: zumindest in einem der Skizzen, mit denen Costa den Text illustriert, auf der nicht nummerierten Blatt zwischen Seiten 6 und 7 des Originals, zeigt diese sehr schematische Darstellung des Dreiecks die Konturen des geplanten *Congresso* mit dem Prisma des Bürohauses und die Andeutung einer Kuppel (die später auf der linken Seite das Dach des Plenarsaals vom Senat bilden soll), ohne Zweifel der Gestaltungskonzeption von Niemeyer zuzuschreiben. (Siehe im Vergleich die **Abb. 35 und 37**)

Das Ensemble von Autostraßen, Flächen für die Errichtung der Gebäude und den freien Plätzen bildet eine harmonische Struktur. Der wirkliche Umfang der Monumentalachse kann erst begriffen werden, wenn man den gesamten Umriß der Stadt wahrnimmt.

Das **Bild 38** zeigt in einer historischen Aufnahme von Mário Fontenelle die über 400 m breite und 7 km lange Monumentalachse, aus der Perspektive des Fernsehturms in Richtung Osten.

Eine Aufnahme des Verfassers aus 2013 zeigt im **Bild 39** die sogenannte *Esplanada dos Ministerios*. Die Achse schneidet in einem 90°-Winkel alle Verkehrsstraßen zwischen Nord und Süd ohne den Verkehr zu unterbrechen. Fundamental in Costas Konzept war die Trennung von Stadtverkehr und Fußgängerwegen. Das Resultat: ein gigantisches Autostraßennetz, aus dem der Fußgänger völlig ausgeschlossen ist. Es gibt kaum Bürgersteige und noch weniger Ampelanlagen. Die extrem großen Entfernungen können fast nur mit einem Fahrzeug zurückgelegt werden. Das Terrain für die Wohnbereiche um die zwei großen Armen der Paranoà-See wurde von Costa an ihrer Parabel-Form angepaßt, sodaß die beiden Querachsen eine zum Westen hin konkave Kurve bilden. Die **Abb. 40** zeigt einen Grundriss

des gesamten Masterplans, der als offizieller Stadtplan zur Einweihung gefertigt wurde. Deutlich ist die Plazierung der Stadt an der Paranoá-See und die parabelförmige Querachse der Wohnsiedlungen. Diese wurde in der Aufgabe 39 von "Brasília" im März 1960 als Cover präsentiert (**Abb. 40 und 57**).

Die Monumentalachse, die man immer wieder mit den Kulissen europäischer Machtinszenierungen staatlicher Architektur gern verbindet - es sei mit Piacentinis EUR in Rom (Siehe Abb. 47) oder aber mit Baron Hausmanns Umgestaltung der Pariser Altstadt - endet oder "mündet" in einem nicht weniger traditionellen Dreieck-Forumplatz. Federico de Holanda (2010) hat Costas Entwurf sogar mit den Pyramiden- und Säulennalleen von Teotihuacán oder Palmyra verglichen und suggerierte, daß Costa sich im Grunde von der uralten Bauweise der Monumentalstraßen inspirieren ließ ²⁷⁰ (**Abb. 48**). Wir denken, man braucht nicht so tief in die Baugeschichte zu suchen, um Beispiele für die Faszination einer gigantischen Bauperspektive finden zu können. Die Bilder 44 und 45 zeigen, daß zwischen der berühmten Zeichnung von Le Corbusier aus 1922 und die Pariser Achse *Tuilleries - Arc du Triomphe - Parvis de la Défense* (Aufnahme aus 2014) kein großer Unterschied besteht, außer vielleicht der Entfernung. Costa folgte dieser Tradition, genauso wie er dem traditionellen Schema des Regierungs- oder Forumplatzes folgte (Siehe **Abb. 44 und 45**). Er verzichtete nicht auf die kanonische Klassik. Denn Brasília hatte kein Experiment der Avantgarde darzustellen, sondern -er sagt es selbst im *Rapport*- die Würde des Erhabenen durch Maß und Proportionen begreiflich zu machen:

*"...Deshalb muß der Stadtplaner vor allen von der Würde und dem Adel seiner Aufgabe beseelt sein, da aus dieser Grundhaltung sich Ordnung, Maß und Proportion ergeben, die imstande sind, dem Gesamtprojekt den erwünschten monumentalen Charakter zu verleihen. Monumental nicht im Sinne von Prunkvoll, sondern als greifbarer, konkreter, sozusagen bewußter Ausdruck dessen, was Wert und Bedeutung hat."*²⁷¹

Man braucht nur die Laufbahn des Stadtplaners Lucio Costa zu beachten -geboren in Frankreich und in England aufgewachsen, studierte Costa in der Schweiz- um zu verstehen, inwiefern seine Architektur sich an das europäische Ideal orientierte und wie er trotzdem den Eigenschaften einer *modernidade brasileira* treu blieb. Letztendlich war Costa selbst der wichtigste Vertreter der Moderne, neben Affonso Reidy, in den 30er und 40er Jahren in Rio de Janeiro. Die Devise dieser *Modernidade* war, die architektonischen Diktate der CIAM zu

²⁷⁰ Holanda, Federico de: *Brasília, cidade moderna, cidade eterna*, Univ. de Brasília, 2010, S. 101

²⁷¹ Costa, Lúcio: Zitat aus dem Begleittext (Rapport) des *Plano Piloto*, Abschnitt 2. (Siehe des vollständigen Text im Anhang)

verfolgen und sich am funktionalistischen Rationalismus von Le Corbusier²⁷² zu orientieren. Costa selbst war es gewesen, der 1935 dafür plädiert hatte, Le Corbusier zu einem Projekt für die Universität einzuladen, anstatt des vom Kabinett Getúlio Vargas vorgeschlagen römischen Stadtplaner Marcello Piacentini²⁷³. Für viele Kritiker liegt die außergewöhnliche Qualität des *Plano Piloto* gerade in der Kombination des ästhetischen Raums aus dem klassischen Schema moderner städtebaulichen Strukturen (z.B. die Priorität von Verkehrsadern über dem Fußgänger). Costa ist vom Einfluss Le Corbusiers nicht frei und übernimmt teilweise seine alten aber immer noch aktuellen Versuche der *Charta d'Athène*.

Die parabelförmige Hauptstraße, die auf der Höhe des Bahnhofs in Nord- und Südrichtung die Achse schneidet, bildet aus der Luftperspektive eine Figur, die mehr oder weniger an die Flügel eines Vogels oder an die Tragflächen eines Flugzeugs erinnert (**Abb. 26, 30, 40**). Kein anderes Bild hat in der Diskursgeschichte aber auch in der Konstruktion des *Imaginarium* um Brasília die Resonanz eines universellen Symbols der Stadt so bestimmt wie dieser Grundriß. Die symbolische Assoziationskraft der Hauptachse (als Rumpf eines Flugzeuges, als Körper eines Vogels) mit den Attributen der Geschwindigkeit, oder mit einer in die Zukunft vorantreibenden Kraft, schien selbstverständlich zu sein: Extrem aerodynamische Profile in den Auto-Karosserien waren schon längst mehr als ein Klischee amerikanischer Kultur und auf großen Magazines sehr populär. Das Dach des TWA Terminals von E. Saarinen in New York (1952-1967) wurde ebenfalls immer wieder als Metapher des Flugs und Fortbewegung gedeutet. Saarinen hatte sich selbst dabei von der aerodynamischen Karosserie des *Impala-Chevrolets* inspiriert.²⁷⁴ (Siehe **Abb. 42**) Die Bilder von Fortbewegung und Geschwindigkeit -im futuristischen Sinne eines Sant' Elia's²⁷⁵ oder eines Umberto Boccionis²⁷⁶- der 20er und 30 Jahren erscheinen dann in den späten 50er quasi ideal für die Symbolik dieser lateinamerikanischen Moderne. Auf derselben Seite sieht man ein Projekt für das FIAT-Tagliero Haus: eine Shell-Tankstelle in Asmara, Eritrea, von G. Petazzi aus 1938 (**Abb. 43**).

²⁷² Vgl. Rodrigues dos Santos, Cecília: *Le Corbusier e o Brasil*, Sao Paulo, 1987. Le Corbusiers enge Beziehungen zu Brasilien und sein fundamentaler Einfluss auf die brasilianische Moderne wurden von Rodriguez dos Santos gründlich erforscht.

²⁷³ Piacentini, Marcello (1881-1960) hatte bis 1938 unter Mussolini das Bauprojekt der für 1942 geplanten *Esposizione Universale di Roma (EUR)* geleitet und war 1940 in Rio de Janeiro während der Entstehung des MES zu Besuch.

²⁷⁴ Friedman, Alice *Modern Architecture for the American Century*, in: *Places, The Design Observer*, 22.06.2010, S. 18

²⁷⁵ Sant' Elia, Antonio (1888-1916) italienischer Vertreter des Futurismus. Zahlreiche seiner Publikationen beeinflussten sie viele Architektender Moderne inden 1920er Jahren, u. a. Le Corbusier. Am 11. Juli 1914 erschien das Manifest *L'architettura futurista (Futuristische Architektur)*, das von Sant'Elia mit unterschrieben wurde.

²⁷⁶ Boccioni, Umberto (1882-1916). 1907 trifft Boccioni in Mailand Carlo Carrà, Luigi Russolo sowie Filippo Tommaso Marinetti, der im Februar 1909 das *erste futuristische Manifest* publizieren sollte. Zusammen mit diesen veröffentlicht Boccioni 1910, gemeinsam mit Giacomo Balla und Gino Severin, das *Manifest der futuristischen Maler* und das *Technische Manifest der futuristischen Maler*.

Vogel, Flugmaschine oder ein gespannter Bogen mit Pfeil, alle Interpretationen sind heutzutage aus der Konzeption des *Plano Piloto* und der gesamten Literatur über Lucio Costa nicht mehr wegzudenken. Sie waren, genauso wie die Bildkonstruktion der Stadt-Utopie eine Notwendigkeit für das Vorstellungsvermögen zum Mythos Brasília, was manche Autoren treffend mit „*o imaginário do mito de Brasília*“ bezeichnen.²⁷⁷ Metaphorische Assoziationen mit der körperlichen Bewegung in Freiheit, mit einem schnellen Flug in die Zukunft, sowie zum technischen Fortschritt feuerten den Mythos der neuen Nation weiter an. Sie prägten bis in die 90er Jahre die Literatur über Costas Masterplan. Nicht einmal einer der smartesten und strengsten Kritiker Brasílias, Bruno Zevi, konnte sich diesem Mythos entziehen:

*„Brasília wird fliegen“, hat jemand gesagt, als er die Form des Flugzeugs im preisgekrönten Projekt sah. Aber der Fehler liegt nicht in der unglücklichen ästhetischen Form der Stadt, sondern in ihrer internen Struktur“.*²⁷⁸

Lucio Costa lehnte aber jegliche symbolische oder programmatische Interpretation des Grundrisses ab und erklärte in einem Interview von 1995 sogar:

*„Ich habe niemals die Absicht gehabt, ein Flugzeug, noch einen Schmetterling, noch einen Vogel zu entwerfen“.*²⁷⁹

Der deutsche Architekturkritiker Alexander Fils stellte dem Meister Lúcio Costa 1981 folgende Frage: „...Ist die Grundform der Stadt nun dem Umriss eines Kreuzes oder eines Flugzeuges nachempfunden?“ Die Antwort Costas läßt keine Zweifel über seinen Entwurf für den Stadtplan (**Abb. 30**) :

*„Es ist ein gebogenes Kreuz. Ich habe das gemacht, was man tut, wenn man auf einem leeren Blatt Papier etwas markieren will, man zeichnet ein Kreuz. Und im Rahmen der Besiedlung mußte ich den Stausee anpassen und deshalb ist die eine Achse gebogen“*²⁸⁰

Osvaldo Meira Penna (2002) spricht über Brasília wie ein "take off" einer neuen Nation und versichert "letztendlich hat der Plan-Grundriss die Form eines Flugzeuges". Diese Metapher war ohne Zweifel einfach zu verstehen in der Rhetorik über Lúcio Costas Konzept. Jedoch

²⁷⁷ Oliveira, Márcio de: *Étude sur l'Imaginaire Brésilien: le Mythe de la Nation et la Ville de Brasília*, Diss. Paris Univ. Sorbonne, 1992

²⁷⁸ Zevi, Bruno: „*Critica a Brasília*“, in: *Zodiac* Nr. 6, 1960 S. 128 ff.

²⁷⁹ Costa, Lúcio: Zitiert von Fils, Alexander „*Brasília. Moderne Architektur in Brasilien*“, Stuttgart 1988, S. 131.

²⁸⁰ Ebenda.

bezweifelt Meira Penna gleich im demselben Absatz, dass Costa bei dem Entwurf wirklich die Vorstellungsbild eines Vogels oder Flugzeugs benutzt hätte, und sagt

*"Wahrscheinlich gab (Lucio Costa) dem Grundriss die Form eines Flugzeugs, ohne davon wirklich bewusst zu sein"*²⁸¹

Die feste Überzeugung der Kritiker und der Presse, den Grundriß Brasílias gleich als eine Metapher des *Fortschritts* und der *Zukunft* zu „interpretieren“, war immer stärker und entscheidender als die schlichte, realistische aber "phantasielose" Erklärung des Stadtplaners hinzunehmen! Immer wieder diente also der *Plano Piloto* als Quelle einer Mythifizierung.²⁸²

Unverkennbar ist immerhin die Verwendung der Bodenstruktur für eine symmetrische Form, die Costas Anspruch auf Ordnung und Klarheit beweisen. Die Dimensionen der Zentralachse - 8 km lang und 250 m breit- zeigen, daß die Wirkung einer grandiosen Perspektive nur durch die ungeheuren Ausmaßen einer *Avenida Monumental* zu verwirklichen war. Während sich andere Projekte (z.B. Goncalvez, Roberto) auf eine repräsentative und rationalistische Architektur und auf ein Gleichgewicht zwischen Regierungsviertel und Wohngebiet konzentrierten -wobei beide Areale klar voneinander getrennt wurden- legte Lucio Costa das größte Gewicht auf das Feierliche, auf das Monumentale.

Die Symmetrie und die strenge geometrische Ordnung charakterisieren die sogenannten *Superquadras*²⁸³ (Wohnblocks), die sich parallel um die parabolische Kurve der beiden Querachsen anreihen (**Abb. 40, 57**). Die einzelne Gestaltung der Wohnblöcke ist dann eine direkte Anspielung an die Bauprinzipien Le Corbusiers, in dem stets auf eine Harmonie zwischen dem Volumen der Wohnblocks auf Stelzen und den umgebenen Grünflächen geachtet wurde. Hier scheint Lucio Costa am besten seine *Modernidade*, später auch seine

²⁸¹ Meira Penna, Osvaldo de: *Quando mudam as capitais*, Brasília Senado Federal, 2002, S. 353

²⁸² Architekturkritiker neuester Generation, wie z.B. D. Hoffmann-Axthelm übernehmen immer noch das metaphorische Klischee, das die Forscher von Lucio Costa so begeistert hat: „In Costas Flugzeugplan überkreuzen sich zwei völlig verschiedene Achsenvorstellungen, einerseits -Nord-Süd – die technokratische Bandstadt, jeweils zwei Schichten Superquadras beidseitig der Autobahntrasse; andererseits –Ost-West – die neoklassische Zeremonialachse“. Quelle? Es scheint eine Tradition gewesen zu sein, Lucio Costa diese Anspielung unerklärlich und kritiklos immer wieder zuzuschreiben, wie schon einer der ersten Berichten über den Plano Piloto, hier das von den deutschen zeitgenössischen Kritiker Willi Stäubli 1965 beweisen konnte: *Sein Entwurf basiert auf dem Grundriss eines Flugzeuges, wobei der Rumpf die 12 km lange Monumentalachse mit öffentlichen Gebäuden und die Flügel mit je 7 km Länge die Wohnquadranten bilden* Quelle? Leonardo Benévolo bleibt bei dieser Interpretation zuerst zurückhaltend, dann kritisiert er aber offen das Programmatische im Costas Plan: „...dadurch bekommt der ganze Organismus eine bilaterale Symmetrie, die ihn irgendwie tiergestaltig erscheinen lässt, was aus symbolischen Gründen wahrscheinlich auch beabsichtigt ist. Dies ist die Hauptschwäche in Costas Plan, denn dadurch dringt in die eigentliche Struktur der Stadt ein fremder Faktor, eine Metapher ein, die ihre Konkretheit beeinträchtigt“ M. de Oliveira berichtet, dass Costa in seinem ersten Skizze einen Grundriss entwarf, die er erst nach einem Hinweis von William Holford an die Geographie des Terrains anpasste und dadurch die Form erreichte „de l'avion, aux ailes courbées, comme serait finalement construite Brasília“. Als Beweis für diese Information bezieht er sich auf eine Publikation von Ceça de Gímaras von 1996 (M. Oliveira op.cit. S. 107)

²⁸³ Dahdah, Farès el: *Lucio Costa, Brasília's Superquadra*, Munich, Prestel Verlag, 2005

eigene *Utopia* -würde man sagen- verwirklichen zu können, nicht aber durch die populären Metaphern (Flugzeug, Vogel, Cockpit), die die Literatur immer wieder so leicht zu erfinden und zu verbreiten versucht hat.

3.2 Costas ideale Hauptstadt. Vorbilder, Voraussetzungen

3.2.1 Monumentalität und klassisches Modell

Wenn der Diskurs um Brasília -Fortschritt und Moderne- in seiner Grundlage aus Gründungsmythen und aus erzählenden Konstruktionen bestand, so ist der Diskurs um ihre urbane Form und ihre Architektur im Begleittext von Lúcio Costa um so wichtiger, weil es hier nicht mehr abstrakt um irgendeine historische Legitimierung geht, sondern um die Beschreibung des konkret durchzuführenden Stadtplans als Wunschvorstellung.

Der Umriß von Brasília besteht grundsätzlich, wie schon gesehen, aus einer sehr weiten Hauptader, die den westlichen Wohnbereich der Stadt mit allen wichtigen Punkten verbindet (Fernsehturm, Hauptbahnhof, Nationaltheater, Kathedrale, Ministerien) und im östlichen Abschluß mit dem Platz der drei Mächte endet. Lúcio Costa begründet in den Abschnitten 2 bis 22 des *Rapport*²⁸⁴ seine Konzeption dieses Stadtumrisses. Sein Plan folgt die ideale Struktur von einer Hauptstadt im 20. Jahrhundert. Im *Rapport* sollte Brasília alle Ansprüche der perfekten Stadt erfüllen. Nichts kann diesen Eindruck besser vermitteln als folgender Absatz:

*“Sie (die Stadt) muß nicht wie ein simpler Organismus konzipiert werden, der fähig ist, leicht und zufriedenstellend die lebenswichtigen Funktionen einer normalen Stadt zu erfüllen. Nicht nur als Urbs sondern auch als Civitas soll die Stadt die Attribute einer Hauptstadt besitzen. Dazu ist die erste Bedingung, daß der Architekt eine gewisse Würde, eine Noblesse zeigen kann. /.../ Monumental nicht im Sinne des Ostentativen sondern von einer konkreten, wahrzunehmenden Ausdruck geformt, so zu sagen, davon, was Wert und Bedeutung hat”*²⁸⁵

Den abstrakten, idealisierenden Charakter des Projekts erklären sehr deutlich die legendären Worte, in der Brasília-Literatur, im 23. Absatz am Abschluß des *Rapport*:

*“So, während (Brasilia) monumental, bequem, effizient, gemütlich und intim ist, ist sie gleichzeitig ausgedehnt und schlicht, bukolisch und urban, lyrisch und funktiona”*²⁸⁶

²⁸⁴ Vgl. deutsche Fassung des gesamten Originaltextes im Anhang.

²⁸⁵ Costa Lúcio: Begleittext (Rapport) des Masterplans "*Plano Piloto*" von Lúcio Costa, Seite 2-3 (Vgl. den vollständigen Text im Anhang)

²⁸⁶ Ibidem.

Costa versucht viel mehr einen Bezug zur Tradition, zu historisch etablierten Stilformen und Methoden herzustellen, weil er die Grundlage eines bekannten Modells braucht, um seine Konzeption zu rechtfertigen und zu erklären: Eine "überzeugende" Moderne sollte sich auf einem Fundament etablierter, wohl geprüfter Werte festlegen und durchsetzen. Es ist kein Zufall, wenn er über die europäische Tradition vom geschlossenem Platz und engen, menschenvollen Gassen einer Altstadt spricht,

///....Durchgänge oder gedeckte Galerien (Arkaden) in der Tradition der Rua do Ouvidor in Rio de Janeiro oder der venezianischen Gäßchen verbunden; angegliedert an kleine Höfe mit Bars und Cafés und die Loggien auf der Rückseite der Gebäude mit Aussicht auf dem Park..."²⁸⁷

oder wenn er das *Terraplain* (künstlich hochgebauten Terrassen oder Bauflächen) als "die uralte Technik aus der Antike" erwähnt :

"Aus dem Gesamtbild heben sich die Gebäude der dreifachen, doch unabhängigen Regierungsbehörden ab, die im gleichseitigen Dreieck in der Tradition der Architektur ältester Zeiten ihren elementaren und entsprechenden Rahmen gefunden haben. Es wurde also eine dreieckige Terrasse mit einer rohbehauenen Steinböschung geschaffen, die etwas höher als die Umgebung gelegen ist..." /.../Brasília, Stadt der Luftwege und Landstraßen, Stadt der Gärten, Jahrhundertealter Traum des Patriarchen "²⁸⁸

Costa bezieht sich bei seiner monumentalen *mise-en-scène* bewußt auch auf die europäische Architektur des klassischen *squares* und der großen Prachtalleen:

"Auf diesem Gelände /.../ befindet sich das Vergnügungszentrum der Stadt, ein Gemisch von Piccadilly Circus, Times Square und Champs-Élysées"²⁸⁹

Außerdem bemüht er sich darum, Bezüge zu typischen Bestandteilen der CIAM-Städte einzubauen: die Grünflächen würden auf die Lawns von England anspielen, während der Einfluss von Le Corbusier hinter einer angeblich *französischen* Tradition vertuscht wurde; die Merkmale der europäischen Urbe (Achsen, Platz, Gasse) werden von Lúcio Costa in nostalgischer Anspielung heraufbeschwört.

Juscelino Kubitschek propagierte den Slogan eines Neuanfangs, einer Integration und die

²⁸⁷ Costa, Lúcio: Begleittext (Rapport) des Masterplans "*Plano Piloto*" Abschnitt 10 (Vgl. den vollständigen Text im Anhang)

²⁸⁸ Costa, Lúcio: Begleittext (Rapport) des Masterplans "*Plano Piloto*" S. 14 und 16

²⁸⁹ Costa, Lúcio : Begleittext (Rapport) des Masterplans "*Plano Piloto*" Abschnitt 10

Eroberung zurückgebliebener Regionen für die Gesellschaft, indem Brasília eine Art magische Formel darstellte, um industrielle Entwicklung, Wohlstand, soziale Gerechtigkeit, etc. zu erlangen. Das was Lucio Costa dafür vorschlägt, ist die Idealisierung des urbanen Raums gerade nach diesen Prinzipien. Sein Projekt ist aber monumental-traditionell und gleichzeitig "modern" oder "avantgardistisch genug", um dem Fortschrittsmodell zu entsprechen: einerseits die Monumentalität, welche eine Verwaltungsstadt und Hauptstadt vorzeigen soll und andererseits der Anspruch auf eine revolutionäre Utopie, die nach sozialer Gerechtigkeit und das Zusammenleben unterschiedlicher Klassen anstrebt. Denn gerade die romantisierende Vision, typisch für den Idealismus der brasilianischen Linke der 50er. gepart mit dem pragmatischen Positivismus der Anhänger des „*developmentalism*“ bildete also die widerprüchliche Politik des ISEB als Ideologienfabrik -so nennt es Navarro Toledo (2005)- wie im ersten Kapitel schon dargestellt.

Der Architekturkritiker und Journalist Mário Pedrosa²⁹⁰ erkennt sehr gut den Kontext, in dem Brasília gebaut wird und stellt sich die Frage, inwiefern die Utopia von Lucio Costa das ist, was sich Kubitschek in seinem Diskurs vorstellt. Des Verfassers Antwort wäre hier: Costas kluge Entscheidung war, halbfertige oder eklektische Lösungen für einen Masterplan auszuwählen, die radikal futuristisch in den Regierungsgebäuden, aber klassisch monumental im gesamten Ensemble wirken sollten. So wurde der *Plano Piloto* der Kolonialtradition am besten im doppelten Sinne verpflichtet: a) die Metapher des katholischen Kreuzes und die der geographischen Kreuzung, die nach Costas auf das uralte „In-Besitz-Nehmen“ bzw. der Aneignung eines Territoriums anspielt. b) eine Feierlichkeit und eine Monumentalität, welche einer demokratischen und offenen politischen Positionierung in Wirklichkeit fremd sind, die aber in der Lage sein mußte –so Pedrosa (1980)- den monumentalen Klassizismus europäischer Modelle mit den ästhetischen Schablonen einer lateinamerikanischen Moderne zu vereinen. Daher verkörpert Costas Masterplan die geeignetste Utopie. Eine Utopie, die im Diskurs existiert, in der Durchführungspraxis jedoch urbane Monumentalität bleibt.

Eine andere Passage des *Rapport* bietet den Schlüssel für die Interpretation der „Idealen Stadt“ Lucio Costas als Inkarnation bestimmter Mythos-Konstruktionen im Kubitschek-Diskurs: die Eroberung des gelobten Landes in Gottes Namen:

„Sie entstand aus der elementaren Geste der Besitzergreifung, der Markierung eines Ortes: zwei Achsen, die sich rechtwinklig überschneiden – das Zeichen des Kreuzes“.²⁹¹

²⁹⁰ Pedrosa, Mário: *Dos Murais de Portinari aos Espacos de Brasília*, Artículos de Prensa, Ed. Perspectiva, Sao Paulo, 1980

²⁹¹ Costa, Lúcio: Begleittext des Masterplans "Plano Piloto" Seite 2-3 (Vgl. den vollständigen Text im Anhang)

Es wird hier also offensichtlich, daß der Gründungsmythos gegenüber der eigentlichen Realisierung vorrangig ist. Die beiden Achsen, die sich als frühester Ausgangspunkt der Stadt kreuzten (**Abb. 46**) -eines der in der Literatur über die Gründung Brasília am meisten strapazierten Symbolbilder!- signalisieren die Dimension des Neuen, also dem Anfang einer Zivilisation. Wie Yves Bruand kommentiert, findet man hier eine der wichtigsten Inspirationsquellen des Architekten Lúcio Costa wieder. Das Bild des Kreuzes weist auf die älteste und reinsten koloniale Tradition hin, die hier mit einer neuen Funktion in die Gegenwart transferiert wird²⁹². Das Zeichnen des Kreuzes bewahrt eine mächtige Bedeutung, denn sie paßt sich auf wunderbare Weise an die Bedingungen der Gründung Brasília an: Hauptstadt-Oasis einer neuen Kultur im geographischen Zentrum Brasiliens.

Das klassische Modell findet im Dreieck des Platzes ihr Vollkommenheit:

„Aus dem Gesamtbild heben sich die Gebäude der dreifachen, doch unabhängigen Regierungsbehörden hervor, die im gleichseitigen Dreieck in der Tradition der Architektur ältester Zeiten ihren elementaren und entsprechenden Rahmen gefunden haben. /.../In den drei Ecken dieses Platzes – „Platz der Drei Gewalten“ könnte man ihn nennen- sind die Gebäude so verteilt, das das Regierungsgebäude und der Oberste Gerichtshof an der Basis des Dreiecks liegen und an seiner Spitze das Kongreßgebäude, dessen Front wiederum auf eine zweite, der lokalen Topographie entsprechende höher gelegene rechtfertige Terrasse blickt...“²⁹³

In einem Land, das gerade aus der langen Zeit eines autoritären Regime erwachte, war die Inszenierung dieser Demokratie in der Gestaltung der PTP geradezu eine Art *„rituel de passage“*²⁹⁴: Der Übergangscharakter der Regierung Kubitscheks zu einer wirklichen Demokratie begleitete auch im Diskurs die Thematisierung der neuen Hauptstadt als Neubeginn, als Ende jeder Unterdrückung, jeder Freiheitseinschränkung.

Im Entwurf der *Superquadras* (Wohnblocks mit unterschiedlichen Gruppen von Wohneinheiten, Gärten, Schul- und Sporteinrichtungen) folgt Lúcio Costa sehr deutlich den Prinzipien Le Corbusiers: der urbane Raum sollte den sozialen Verhältnissen und der Gesellschaftsdynamik gerecht werden, und das sollte sich nicht auf das Wohnmodell beschränken: Auf dem Dreieck-Platz und auf der *avenida monumental* zeigt Costa (9.

²⁹² Bruand, Yves: *Arquitetura Contemporanea no Brasil*, Ed. Perspectiva, Sao Paulo, 1999

²⁹³ Costa Lúcio: Begleittext des Masterplans "*Plano Piloto*", Abschnitte 1-2 (Vgl. den vollständigen Text im Anhang)

²⁹⁴ Ebenda.

Abschnitt des *Rapport*) die Wille zur städtischen Ordnung, die manche Kritiker gleich mit dem autoritären Charakter der *ville radieuse* verbinden wollen. Im *Rapport* ist unverkennbar, daß Costa sich bei der präzisen Einordnung der einzelnen Bauten die visuellen Effekten -hier die grandiose Blick auf die Monumentalachse- beschäftigen. Über die Lage der Kathedrale schreibt er:

"Auch die Kathedrale soll auf dieser Explanade gebaut werden, aber auf einem etwas abseits gelegenen besonderen Platz /.../ Es bestehen weitere architektonische Erwägungen: die Perspektive des Gesamtbildes der Esplanade soll nicht unterbrochen werden und der Blick soll ungehindert das Gelände Schweifen können, in der sich die beiden Achsen der Stadt kreuzen" ²⁹⁵

Monumentalachse und Platz der feierlichen Kundgebungen, diese Attribute der antiken und klassischen Städte, wurden in anderen Projektentwürfen des Wettbewerbs interessanterweise kaum bedacht. Beim Vergleich von Costas Grundriß mit. z.B. den Entwürfen von M. und M. Roberto oder von Rino Levi (**Abb. 27, 28**) wird deutlich, daß ihre Schwerpunkt ganz woanders lag, nämlich in der Verwaltungsstruktur oder in einer rationalen Gestaltung der Wohneinheiten, während es keinen Platz für wirklich *repräsentativen* Funktionen der Hauptstadt gegeben wurde.

3.2.2 Das notwendige utopische Modell

Costa konzipierte einen extrem ausgedehnten, monumentalen Raum und erklärte -besser gesagt "erzählte"- ihn durch raffinierte Metaphern und in einem fast dichterischen Stil voller Zitaten aus der französischen Aufklärung aber auch aus der fernöstlichen Antike. Dieses klassische Modell mußte sich aber in die ultramoderne, utopische Weltanschauung des kubitschekschen Diskurses integrieren. Denn Brasília mußte, als "realisierbare Utopie" der sozialen Gerechtigkeit und städtebaulichen Herausforderungen der Moderne gerecht werden. Er konstruiert diese utopische Stadt zuerst -und ausschließlich, möchten wir sagen- im literarischen Text des *Rapport*. Denn es mußte zuerst einen kohärenten Diskurs um die Modernität als Fortschrittssymbol entstehen. Die Umsetzung des urbanen-architektonischen Projekts bleibt für Lúcio Costa, sagen wir so, zweitrangig; sein Umriß bleibt eine Art "eigenen Modells", dessen Realisierung er nicht einmal überwachen oder überprüfen möchte. Inwiefern der Plano Piloto für ihn zuerst Vorstellungsbild ist, beweist die Tatsache, daß Costa möglichst vermied, die Baustelle Brasílias zu besichtigen, weil er befürchtete -so seine Erklärung-,

²⁹⁵ Costa, Lúcio: Begleittext des Masterplans "*Plano Piloto*", Ende des 9. Abschnitts. (Vgl. den vollständigen Text im Anhang)

eventuelle technisch bediente Veränderungen in der Durchführung des Plano Piloto, würden ihn nur enttäuschen und sein eigenes Bild zerstören. Bezeichnenderweise war Lúcio Costa beim Einweihungsfeier in Brasília nicht anwesend. Bruno Zevi schrieb 1960 im berühmten Artikel "*Critica a Brasília*" :

*"Lucio Costa non è mai andato a Brasilia./.../ Quando si chiede la ragione di questo atteggiamento inaudito ci rispondono: 'se venisse a Brasília altererebbe il suo piano mentre egli vuole realizzarlo, considerarlo sempre nel suo insieme senza essere distratto dalle difficoltà che s'incontrano qui giorno per giorno'. Posizione rispetabile anorchè strana, am che non basta a persuaderci della bontà dello schema che, per il contegno distaccato del suo autore, si rivela sempre astratto, elaborato a tavolino, avulso della realtà e dai suoi suggerimenti."*²⁹⁶

Lúcio Costas Utopie bleibt Diskurs; ein brillantes Stück Rhetorik.

Der Architekturkritiker Mário Pedrosa, einer der Förderer des Kongresses von 1959²⁹⁷, bemerkt, daß diese *Utopie* die wahrscheinlich beste und die einzige Möglichkeit gewesen sein konnte, das ungeheuerliche, fast unrealisierbare Projekt Brasílias zu legitimieren. Der Bau der Hauptstadt war für Pedrosa das Ergebnis einer Initiative von revolutionären Utopie-Anhängern: Costa, Niemeyer, Le Corbusier. Aus der Sicht von Kubitscheks Politik zeigt sich Costas *Plano Piloto* als der einzige Ausgang und als die einzige Chance für die Realisierung der Hauptstadt, gerade weil dieser eine wahre Utopie -d.h. sein futuristisches Vorstellungsbild- am besten darstellte.

Vieles aus Costas vorgesehener Konzeption der urbanen Utopie Brasília ist nicht verwirklicht worden. Im Gegensatz dazu sind Slums und soziale Diskriminierung entstanden. Da Brasília zu einer Stadt für das Fahrzeug anstatt für den Fußgänger geworden ist, ist auch das öffentliche Verkehrsnetz sehr mangelhaft. Viele Kritiker bemängelten, vor allem in den 70er. Jahren Costas menschenfeindlichen Konzept im Stadtverkehr, bei dem der Fußgänger ausgeschlossen ist, und wo das Fahrzeug Hauptakteur ist (Man vergesse nicht, daß das Automobil in Kubitscheks Zielprogramm so etwas wie das Objekt der Begierde des Industrialisierungsplans darstellte). Die kritische Studie von James Holston über das urbane Brasília weist auf enorm schwerwiegende Mängel in der Verkehrsplanung auf, und vor allem in der -nach Holstons Sicht- gravierenden Mißachtung des Menschen, des Fußgängers und Nutzer städtischer Einrichtungen. Die Kritik von Holston, und er ist bei weitem nicht der einzige, bezieht sich jedoch auf eine utopische Auffassung der Stadtkonzeption und nimmt als

²⁹⁶ Zevi, Bruno: Zitat aus *Critica a Brasília*, in: *L'Architettura Cronache e Storia* Nr. 51, Anno V, Nr. 9, 1960 S. 608 ff.

²⁹⁷ Kongress der AICA (Internationaler Verein der Kunstkritiker) im September 1959

wahre Münze die zum Teil unrealistischen, niemals geprüften bzw. vorgeplanten Leistungsversprechen des *Rapport*. Sowohl Holston (1989)²⁹⁸ als auch Ronaldo Costa (2001)²⁹⁹ hatten das Versagen von Costas sozialer und urbaner Utopie-Stadt jedoch vorausgesagt.

Aber darf man von „Versagen“ sprechen? *Für wen* wurde Brasília wirklich entworfen und gebaut? Bei solchen Bemängelungen wird immer wieder die Tatsache übersehen, daß Brasília vor allem bürokratische Funktionen erfüllen muß und *nicht* einer Bürger-Bevölkerung dienen soll, die sich wie in der Idylle einer menschenfreundlichen Umgebung vorrangig zu Fuß bewegt. Brasília ist zweifellos eine ziemlich gut ausgedachte *machine à vivre* für eine Elite von Beamten und Diplomaten. Deren Entwurf sollte -und das schon beim Lúcio Costas Grundriß- durch grandiosen Perspektiven eine großartige visuelle Inszenierung, die vor allen Dingen Autoritätsgefühl und Ehrfurcht vermitteln (sollen). Oscar Niemeyer schrieb bereits 1956 in *Módulo*

*"Brasília ist vor allem eine Verwaltungsstadt".*³⁰⁰

Die Kritiker haben immer wieder übersehen, daß die soziale Utopie des perfekten Verkehrs, der makellosen Kommunikation und eines bukolischen Daseins der *Brazilienses* sehr wenig mit den Postulaten und Parolen der Fortschrittspropaganda gemein hatten. Also bemängelten sie die Funktionalität und urbane Qualität von Brasília. Aber die Utopie, die sie aus dem poetischen *Rapport* von Costa erwarteten oder hinein interpretierten, ist eine soziale Utopie, welche die tiefen Unterschiede (die in der brasilianischen Gesellschaft seit Jahrzehnten herrschten) ignorieren oder zumindest nach hinten verschieben sollte. Eine Utopie, die verkannte, daß Brasília gleich von einer Oberschicht der Bürokraten, Bankiers und Immobilienspekulanten bevölkert werden würde. In erster Linie verkannten sie den wahren Existenzgrund von Brasília als quasi eine Verwaltungsniederlassung der Behörden und Ministerien, die jahrelang in Rio weiter funktionierten!³⁰¹

Oscar Niemeyers Bauprogramm für den *Plano Piloto* soll nun im nächsten Abschnitt unserer Arbeit debattiert werden.

²⁹⁸ Vgl. Holston, James: *The modernist city: an anthropological critique of Brasília*, Univ. of Chicago, 1989

²⁹⁹ Vgl. Costa Couto, Ronaldo: *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro 2011

³⁰⁰ Vgl. Zeitschrift *Módulo*, Nr. 6, Dezember 1956

³⁰¹ Die Problematik einer Stadt aus dem Reißbrett war nicht zu übersehen und sie entstand gleich nach 1960 u.a. mit der Bildung von Randsiedlungen, mit der Immobilienspekulation. Die demokratische Zukunft der *Superquadras*, die sich nach Costa zu einem außergewöhnlichen Muster von urbaner Lebensqualität entwickeln sollen und in dem Familien aller Sozialschichten zusammenleben dürften, wurde bald eine ganz andere Realität, die Massen von Bauarbeitern wollten nicht in die Heimat zurück und ließen sich in Elendvierteln vor den Toren der Stadt nieder.

Lúcio Costas Teilnahme am Wettbewerb zum Masterplan war von einer Narrative bestimmt, die ihn selbst als bescheidenen, genialen aber „der Aufgabe nicht gewachsenen *Maquisard* " oder Leien-Stadtplaner präsentiert. Die Tatsache, daß seine Wahl zum Sieger offensichtlich durch den Einfluß von Oscar Niemeyer (Jurymitglied, Vorstand des Architektenvereins und als einziger Architekt für den Entwurf und Bau des gesamten Regierungsviertels beauftragt worden) wie eine verdächtig viel zu schnelle Entscheidung vorkam, änderte nichts an der Anerkennung seines schlichten aber von ihm rhetorisch glänzend vorgestellten Masterplans. Costas Erklärungstext suggeriert eine mythisierende, auch romantisierende Intention. Der Rezeptionsdiskurs machte aus der zentralen Idee von Costa -seinen Stadtplan, der die Disposition von Raum und Bauten bestimmte- eine plakative verallgemeinernde Zukunftsmetapher (aerodynamische Formen, Geschwindigkeit): Ein Vorstellungsbild (der Grundriß als Vogel- Flugzeug- Raumschiff, usw.), das in der damaligen Rezeption, aber besonders in der Brasília-Literatur bis heute fortgeschrieben wurde und wird.

Es wurde dann das eigene Konzept der "futuristischen Hauptstadt" von Costa in Frage gestellt: Alleine ihre Monumentalität, welche für den zentralen *civic square* und in der Antike für den "Monumentalachse" von europäischen Modellen inspiriert war, die allererste Funktion dieser Hauptstadt: Machtsymbole und strenge Feierlichkeit dominieren die gewaltigen Perspektiven. Gleichzeitig zeigt der Entwurf für die Wohnungsareale, dass Costa eine menschenfreundlichen, egalitären Raumordnung *à la Corbusier* bevorzugte. Costa konnte aber weder an einem "demokratisch-sozialgerechten" Zusammenleben aller Sozialchichten noch an den utopischen Traum vom "neuem Menschen" glauben. Das bezeugt er im Text des *rapport*, wenn er z.B. gleich das schnelle Wachstum von Elendsvierteln rund um den offiziellen Masterplansbereich realistisch voraussieht.

Im letzten Teil haben wir uns mit der sogenannten Notwendigkeit einer Utopie für die Legitimierung und die Existenz der neuen Hauptstadt befasst. Insofern wollten wir eine neue Perspektive zum Thema Brasília-Utopie eröffnen, gegenüber aller bisherigen kritischen Stimmen, die ständig über das Scheitern einer angeblich vollkommen konzipierten, ästhetisch und logistisch raffiniert entworfenen Hauptstadt proklamieren. Denn Brasília wurde nicht - und konnte auch nicht- trotz aller Aussagen der Propaganda und der visuellen und verbalen Strategien als eine *utopische*, in die Zukunft orientierte Hauptstadt konzipiert, geschweige denn erbaut werden. Sobald man sich mit dem Bauplan und insbesondere mit dessen Begründung im Costas *Rapport* aufmerksam beschäftigt, kann man leicht feststellen

1. daß Brasília eine diskursive, rhetorische Utopie zu sein scheint, welche dem kubitschekschen Diskurs grundsätzlich durch die visuellen Qualitäten des Grundrisses und der

gewaltigen Inszenierung von Niemeyer zu entsprechen hatte.

2. daß die Stadt nicht als Vorbild von Gerechtigkeit und Demokratie für ein verherrlichtes, idealisiertes Volk geplant war, sondern für eine Beamten- und Diplomatenklasse, die sich als privilegierten "Einwohner eines vom berühmten Costa entworfenen Quartier" scharf vom Rest der Bevölkerungsmasse unterschied.

3. daß Brasília konsequenterweise nicht mehr als Versagen, als mißlungenes Vorbild für ein solches demokratisches und optimales Wohnungskonzept bemängelt werden kann, sobald man versteht, *wofür* und *für wen* Brasília wirklich gedacht und gebaut wurde.

"Oscar, Il y a de l'invention ici: ça fait du bien"
Le Corbusier³⁰²

4 Die materielle Inszenierung. Niemeyers Umsetzung des "*espetáculo arquitetural*"

In unserer Forschung über den Diskurs von Wirtschaft und Moderne in Hinblick auf die Baugeschichte der Hauptstadt soll in diesem Abschnitt die Architektur im Mittelpunkt stehen. Hauptthese dieser Arbeit war, Niemeyers architektonische Inszenierung als eine *denotative-demonstrative* Verhüllung oder Verpackung zu interpretieren und zu erklären. Insofern soll die Erforschung politischer, propagandistisch-medialer und rhetorisch-literarischer Aspekte, zum Teil bereits im letzten Kapitel erzielt, die mythische Konstruktion von Brasília zu untersuchen als Grundlage für eine Interpretation deren Architektur. So wurde die Baugeschichte der Stadt zuerst aus den Voraussetzungen des Fortschrittsdiskurses und der Grundlagen einer brasilianischen Moderne heraus untersucht. Anschließend wurden sowohl die Gründungsrechtfertigung als auch die sozial-urbane Utopie als mythischen oder zumindest mythisch anzudeutenden Konstruktionen präsentiert.

Über diese Voraussetzungsfaktoren, überwiegend historisch fokussiert, sind wir nun in die Debatte von Niemeyers Architektur am Beispiel des *Palácio da Alvorada* und des Ensemble des *Praça dos Três Poderes* gelangt. Eine Reihe von nicht unproblematischen Fragen wird hier gestellt: Inwiefern ist Oscar Niemeyers *espetáculo arquitetural* mehr als eine bequeme Redewendung? Wie rechtfertigt die Anwendung seiner *free-form*- Fassade aus Stahlbeton, die

³⁰² „Hier gibt es Erfindungskraft, es fühlt sich gut an“ Kommentar Le Corbusiers vor dem Alvorada, zitiert von Lúcio Costa in „Lúcio Costa, Témoin et Acteur“, Univ. de Saint-Etienne (2001), Kapitel „Presence de Le Corbusier“, S. 228. Auch zitiert von A. Vasconcellos, „A Epopéia de Brasília“, Brasília 1989, S. 161,

eine konventionelle Struktur aus Stahl und Glas umhüllt oder verpackt, unsere Bezeichnung dieser Architektur als "Maske der Moderne"? War diese Utopie-Formsprache ein wahres Ergebnis der Mythifizierung von Fortschritt und Moderne einer neuen Nation -zumindest im Vorstellungsbild der Brasilianer-, oder bleibt sie nur eine leere, spektakuläre *mise-en-scène* von Niemeyers ἡδονή ?³⁰³ Wie erklärt eine solche Architektur der szenographischen Fassaden die Erfindung einer Modernität als quasi plakatives, denotatives Zeichen, und wer gewinnt hier die Deutungshoheit ? Bevor die Diskussion technischer und stilistischer Fragen in Angriff genommen werden kann, sollte man zuerst einen Blick auf den Baustand in Brasília zur offiziellen Einweihung im April 1960 werfen.

4.1 Die Realisierung des Hauptstadtprojekts vom Baustart bis zur Inauguration.

Der Baukomplex als architektonischer Kern von Brasília, einschließlich des Präsidentenwohnsitzes, der bereits 1957 vor der eigentlichen Stadtplanung am Ufer des Paranoá-Sees fertig war, besteht aus einer West-Ost Achse, auf deren Ostende sich der „*Praça dos Tres Poderes*“, Platz der Drei Staatsgewalten (Legislative, Exekutive, Judikative) befindet. Dieser wurde als ein Dreieck konzipiert, dessen "virtuelle" westliche Spitze weit vor dem *Congresso Nacional*, Abgeordnetenhaus und Senat liegt, während an beiden Nord- und Südspitzen jeweils der *Palácio do Planalto*, Regierungssitz und der *Supremo Tribunal Federal* (Oberster Bundesgerichtshof) gegenüber stehen. (Abb. 33, 50) Der zwischen beiden Gebäuden frei resultierende Raum bildet eine großzügige, viereckige Esplanade von circa 500 mal 350 m. Links erhebt sich der Baukomplex des *Congresso Nacional*, bestehend aus zweihundert Meter hohen Bürotürmen mit achtundzwanzig Etagen und den zwei Kuppeln der Parlamentsplenarsäle, einem Wasserspiegel und einem viereckigen Palmenhain. Auf beiden Seiten der Monumentalachse sind die Gebäude der Ministerien angelegt, alle identisch und in regelmäßigen Abständen angeordnet, zehn auf der Nord- und sieben auf der Südseite. In Form eines Prismas mit durchgehenden *courtain-wall*-Fassaden und jeweils zwei externen, aus nacktem Beton gebauten Aufzugsschächten, stehen diese Gebäude mit der schmalen Seite parallel zur Zentralachse. Die Westfassaden sind komplett mit vertikalen *brise-soleil*-Lamellen versehen. Eine historische Aufnahme der Baustellen an der Monumentalachse zeigt die Abb. 52. Die Westseite aller Ministerien musste mit Jalousien und Luftanlagen versehen, was im Originalprojekt nicht vorgesehen war (Abb. 53). Auf der Südseite wird die kürzere Ministerienreihe vom Skelett der *Catedral Metropolitana* - 1958 angefangen und erst 1970

³⁰³ ἡδονή : Altgriechisch für Edonismus.

vollendet – ergänzt. Eine Aufnahme um 1965 zeigt das Teatro Nacional und das Beto-Skelett der Kathedrale in ihrem Baustand 1960 (**Abb. 54**). Wichtiger Bestandteil des ersten Masterplan-Entwurfs ist der 224 m hohe Fernsehturm, der 1,2 km östlich der zentralen autostraßen-Kreuzung steht: Eine gewaltige dreieckförmige 2-Ebenen Plattform aus Sichtbeton, die einen Panoramablick über die Zentralachse bis hin in den Platz der Drei Gewalten bietet (siehe **Abb. 55**).

Die Monumentalachse, mit einer Länge von knapp neun Kilometern, wird westlich der *Esplanada dos Ministerios* von einem Autostraßennetz durchquert, das teilweise auf zwei und drei Ebenen verläuft. Auf dieser Kreuzung befindet sich der Mittelpunkt in Lucio Costas ursprünglicher Skizze der Stadt. Als geographisches Zentrum ist diese Kreuzung ein fundamentales und multiples Symbol in Lucio Costas Konzeption des *Plano Piloto*. Dort platzierte Costa neben dem zentralen Busbahnhof ein Freizeit- und Einkaufszentrum. In Richtung Norden und Süden laufen ab diesen Kernpunkt leicht parabelförmige, breite, mehrspurige Alleen, die als zentrale Verkehrsadern die Wohnsektoren von Brasília, die sogenannten *Superquadras* (dt. etwa „großzügige viereckige Baukörper“) miteinander verbinden (Siehe **Abb. 38, 41, 57**)

Eine Bestandsaufnahme der Hauptstadt würde Ende April 1960 folgende Gebäude zeigen: den vollständigen Bau des *Praça dos Tres Poderes*, (**Abb. 51 und 91**) mit dem *Congresso Nacional* (**Abb. 58**), den *Palacio do Planalto* (**Abb. 59**) den *Supremo Tribunal* (**Abb. 60**) und dem *Museu da Fundação da Cidade* (**Abb. 61 und 183**) in Form eines Marmorprismas mit einer Steinbüste Kubitscheks am westlichen Rand des Platzes. Des Weiteren schloß es einen Teil der Ministeriumsgebäude ein, die sich noch im Bau befanden, darüber hinaus auch das Betonskelett der *Catedral Metropolitana* und einige bereits erbauten Haupttrassen der Verbindungsautobahn, die entlang der Monumentalachse verlief, mit dem Busbahnhof als Knotenpunkt. Zusammen mit der Monumentalarchitektur der *Catedral Metropolitana* und des *Palácio da Alvorada* (**Abb. 62**) gilt der *Praça dos Tres Poderes* (Platz der drei Staatsgewalten, welcher ebenfalls am 21. April 1960 offiziell eingeweiht wurde) als das internationale Ikone-Bild der neuen Hauptstadt. Die schmalen Bürotürme des *Congresso Nacional* und die beiden schalenförmigen Beton-Dachkonstruktionen – die umgekehrt zueinander aufgestellt auf der flachen Esplanade ruhten - bilden bis heute das konkurrenzlos meistreproduzierte Klischee des Monumentalen in der Brasília-Topographie.

Nach der Ausschreibung des Wettbewerbs zum Masterplan am 19.09.1956 wurde im zukünftigen Bundesdistrikt eine provisorische Unterkunft für den Präsidenten gebaut, und am

09.11. das Holzgebäude als "*Catetinho*" (klein "*Catete*") getauft (in Anspielung auf den *Palácio do Catete*, Präsidentensitz in Rio de Janeiro) eingeweiht (**Abb. 63 und 131**). Am 22.11.1956 wurde mit dem Bau des *Palácio da Alvorada* (dt. Palast der Morgenröte) begonnen. Ende 1956 wurde den Flughafen mit einer 3km langen Piste fertiggestellt und am 17.02.1957 das Gebiet des Bundesdistrikts vom Bundesland Goiás an die brasilianische Union übertragen. Mit dem Urteil der Jury vom 15.03.1957 über die eingereichten Flächennutzungspläne wurde die Basis für die weitere Arbeit auf dem Hochplateau im Zentrum Brasiliens: Lucio Costas sogenannte "*Plano Piloto de Brasília*" (dt. Masterplan). Am 03.05.1957 wurde die erste Messe in der Hauptstadt gefeiert, die seit dem 01.10.1957 "*Brasília*" genannt wurde. Der Alvorada-Palast wurde am 30.06.1958 eingeweiht; kurz vorher war das *Hotel de Turismo* fertig geworden. Das Jahr 1958 signalisierte die Entstehung der wichtigsten Regierungsgebäuden am Platz der drei Gewalten, welcher die Fläche des Masterplans auf der West-Seite in Form eines gigantischen Dreiecks abschließt: *Palácio do Congresso* (Senats- und Abgeordnetenhaus), *Palácio do Planalto* (Regierungssitz), *Supremo Tribunal Federal* (Oberster Bundesgerichtshof).

Ein etwas präziser Überblick des Baufortschreitens seit der offiziellen Gründung bis April 1960 bietet die Zeitschrift "*Brasília*", offizieller Organ der zentralen Baubehörde NOVACAP (Initialen von *Nova Capital*), die ab Januar 1957 monatlich erschien, anfangs als historischer Register der Baustellen, bald aber als effektives Instrument für die propagandistische Strategie, auch auf internationaler Ebene. Nach der Auswahl des Masterplans September 1956 und im März 1957 in in *Brasília* veröffentlicht, beginnt die konkrete Bauaktivität im Sektor des Platz der drei Gewalten und gleichzeitig die Verkleidung der Fassade und Instandsetzung des *Palácio da Alvorada* und des Palace Hotel. Die Bauten, die Brasília den Besuchern und Diplomaten zum Zeitpunkt der Inauguration fertiggestellt bieten konnte, waren praktisch die Fläche des Platzes, eine Reihe von Ministerien, dem Präsidentenpalast und Tourismus Hotel, später ins *Palace Hotel* umgenannt. Die Titelseite von Brasília Nr. 20 von 1958 zeigt in der **Abb. 64** eine Luftaufnahme. Die fotografische Dokumentation im *Módulo* (1955-1962) und *Brasília* (1957-1963) konzentrierte sich zuerst hauptsächlich auf die Reproduktion von Holz- und Kunststoffmodellen (*maquettes*), Entwürfen auf Papier und teilweise präzise Grundrisse der jeweiligen Bauvorhaben, später auf Aufnahmen der fertiggestellten Gebäude. Weder der Congresso Nacional (Parlament) noch die beiden Paläste am Platz waren wirklich vollständig zum 21. April 1960. In diesem Sinn spielte der Alvorada Palast eine sehr wichtige Rolle in der Vermittlung eines Bildes der "modern gebauten Hauptstadt": denn der war das Emblem der Modernität und die wahre Visitenkarte von Brasília bis der Vervollständigung des *Congresso*.

Das ist der Grund, weshalb der Alvorada sehr früh fertiggestellt wurde und nicht unbedingt - wie die meisten Autoren glauben- als Wahrzeichen seiner Macht. Bei der vorhandenen Dokumentation in Periodika, im Archiv des *Distrito Federal* und andere Zeitschriften sind Eröffnungs- und Einweihungsdaten generell nicht exakt. Die drei Jahren Bauprozess wurden durch wichtige Ereignisse gekennzeichnet:

Das Jahr 1957 signalisiert den Bau des provisorischen Präsidentensitz, der „Catetinho“ und die Einweihung der kleinen Kapelle des heiligen Dom Bosco, die bereits 1956 von Niemeyer projektiert war. Dazu die Vorstellung einige Bauprojekte wie der Alvorada.

1958 war dagegen ein Schlüsseljahr für die Baugeschichte Brasílias: nicht nur die Inauguration des Alvorada und der N.S. de Fátima. Auch wichtige Projekte wie der Kongreß und die Ministerien, werden in Form von Modellen und Skizzen fertigbaut.

Die Dokumentation aus dem Jahr 1959 zeigt einen Baurhythmus, der immer beschleunigter wird. Die Fotoreportage der Baustellen wird in "*Brasília*" sehr intensiv, denn es ging vor allem darum, zu zeigen, daß die Fristen eingehalten wurden und dass der Inaugurationstermin unerbittlich feststand. Wichtig ist die Tatsache, daß gerade diese Baugeschichte³⁰⁴ im Grunde eigens von der Novacap Zeitschrift *Brasília* und von Niemeyers

³⁰⁴ Ein Blick in die Reportagen der offiziellen Monatszeitschrift der NOVACAP, "*Brasília*", zeigt folgende Entwicklung bis April 1960:

Januar 1957 Tagen	Bau des provisorischen Präsidentensitz, den "Catetinho", nach Entwurf von Niemeyer in zehn fertiggestellt.
März 1957	Einweihung der Kapelle (Ermida) de dom Bosco
April 1957	Veröffentlichung in " <i>Brasília</i> " des Masterplans
Juni 1957	Flughafen dem Publikum eröffnet
Juli 1957	erste Fotos des Palacio da Alvorada als Baustelle
Aug 1957	erste Modelle und Zeichnungen des Congresso Nacional
Set 1957	Modell der Kirche Nossa Senhora de Fatima
	Baustelle des Palace Hotel (Hotel de Turismo)
	erste Modelle der Wohnblöcke (Superquadras)
	erste Modelle der Platz der Drei Gewalten
Nov 1957	erste Fotos der Hauskapelle am Alvoradapalast
April 1958	erste Modelle des Palacio do Planalto
	erste Modelle des Supremo Tribunal Federal
Mai 1958	Entwurf für das Gründungsmuseum (Museu da Fundacao)
	Entwurf für die Autostrassen am Zentralachse (Busbahnhof)
	Fotos Baustelle der Superquadras
Juni 1958	Einweihung des Palacio da Alvorada und der Kapelle
	Einweihung der Kirche N.S. de Fatima
	Eröffnung des Palace Hotel
Okt 1958	erste Bilder Kuppel des Senat in Bau
Dez 1958	Fertigstellung der Kuppelplattform im Congress
	Fotos der Gerüstbau der Ministerien
April 1959	Baugerüst des Museums
	Baubeginn der Kuppel des Abgeordnetenhauses
	Fotos des Zentralbahnhofs im Bau
Juni 1959	Niemeyer Projekt für das Außenministerium
Nov 1959	Baubeginn der Kathedrale
Dez 1959	Fotoreportage Planalto und Tribunal (Nachtaufnahmen)
April 1960	Einweihung folgender Bauwerke
	Palacio do Planalto
	Supremo Tribunal Federal

Zeitschrift *Módulo* durch die Publikation von bestimmten Bau-Bestandaufnahmen inszeniert wurden, wie später im Kapitel 5 in Hinblick auf die Publicity-Prozeduren der Novacap diskutiert wird.

Das *Teatro Nacional* (Abb. 54) wurde von Niemeyer auf der rechten Seite des geplanten *Centro Comercial*, direkt am Zentralbahnhof, an der Kreuzung der Monumentalache mit der großen Nord-Süd-Achse -die sogenannten Tragflächen des imaginären Flugzeugs!- im Juli 1960 angefangen. Zur Inauguration stand davon nichts mehr als eine bescheidene Stahlbetonruktur. Wir wissen nach Aussagen von Osvaldo de Meira Penna (damaliger Kulturbeauftragter im Außenministerium), daß die historische feierliche Ansprache des französischen Ministers André Malraux vom August 1959 auf dem Gelände des späten Theaterbaus stattfand. Im jenem April 1960 gehörte also auch das Nationaltheater in die *work in progress*-Gruppe von Bauten innerhalb des Masterplans, die nur viel später, wie die Kathedrale, der Fernsehturm und das Itamaratí-Palast (Außenministerium), eingeweiht werden konnten.

Ziel dieses synoptischen Überblicks der Architektur bis zur offiziellen Einweihung der Hauptstadt ist nicht unbedingt -oder nicht nur- eine Beschreibung der geographischen Lage und die äußerliche Erscheinungsbild der Bauwerke individuell gewesen, sondern dem Leser *kunsthistorische* Darstellung anzubieten, d.h. aus der Struktur des Masterplans ausgehend -Thema der nächsten Kapitel- eine topographische Position der später besprochenen Gebäude und ihr räumliches Verhältnis zueinander zu erleichtern. Es soll hier auch auf die vom Verfasser gezielt eingeschränkte Gruppe von Bauwerken auf Costas Masterplan aufmerksam gemacht werden, welche im Mittelpunkt der Diskussion stehen sollen, und die entweder aufgrund ihrer Symbolik im mythischen Gründungsdiskurs (wie die *Nossa Senhora de Fátima* oder die *Ermita de Dom Bosco*), oder wegen ihrer Relevanz für die Forschung des technischen, visuellen und stilistischen *Procedere* im Niemeyers Konzept des

Platz der Drei Gewalten einsch. Skulpturen
Gründungsmuseum
Teil der Ministerien
Zentralbahnhof

Januar 1961

Fotos vom Baugerüst des Teatro Nacional
Fertigstellung Beton-Basis des Fernsehturms

'architektonischen Schauspiels', als bevorzugtes Objekt unserer Analyse in Frage kommen (wie u.a. den *Congresso Nacional*, *Planalto*, *S. Tribunal*). So werden im Kapitel 4 neben dem eigentlichen *Eixo Monumental* (das *Teatro Nacional* und die *Catedral Metropolitana* nicht eingeschlossen!) mit der *Esplanade dos Ministerios* in erster Linie der Präsidentsitz *Palacio da Alvorada* und das Ensemble am *Praça dos Tres Poderes* zentral behandelt. Innerhalb vom letzteren Baukomplexen werden insbesondere das *Museu da Fundação* und die dekorativ-allegorisch monumentalen Skulpturen zu beachten sein.

4.2 Der Präsidentenpalast. Fassaden der Moderne

4.2.1 *Palácio da Alvorada*: Konzept, Projekte, Realisierung

Der *Palácio da Alvorada* (dt. Morgenröte) wurde 1957 als Amtssitz und Residenz, ähnlich wie George Washingtons' Weiße Haus, gleich zu Gründungsbeginn der neuen Hauptstadt und in Auftrag eines Präsidenten erbaut.³⁰⁵ Es gab noch keine urbane Struktur und keinen gewählten Masterplan für die neue Stadt, als Niemeyer 1957 mit dem Präsidentenpalast begann. Aus einer Ausgabe von *Módulo* von 1956 weiß man, daß die Residenz des Präsidenten aus einem Komplex von vier Bauten bestand: „ein Hotel, ein Palast, eine feste Residenz für den Präsidenten und eine Kirche“³⁰⁶. Im Dezember 1956 stellte Niemeyer in einem Interview im *Módulo* das erste Projekt³⁰⁷ vor. Die Baufirma Rabello konnte am 03. April 1957 mit dem Bau beginnen. Durch ein hohes Arbeitstempo wurde der Palast innerhalb von dreizehn Monaten vollständig errichtet³⁰⁸ und am 30. Juni 1958 offiziell eröffnet. In der **Abb. 65** kann man die Lage des Alvorada-Palast, außerhalb des Masterplans erkennen. Seine Hauptfassade wird durch einen Laufsteg mit der Kapelle *Nossa Senhora da Conceição* verbunden (**Abb. 66 und 67**).

Auf einer Fläche von ca. 7.000 Quadratmeter wurde ein Prisma von 110 m Länge, 30 m Breite und 13 m Höhe errichtet. Das Gebäude liegt 2,50 unterhalb des Bodenniveaus; die unteren Räumen sind also halb-unterirdisch. Der Palast besteht auf drei Geschossen:

³⁰⁵ Am 12. Oktober 1792 wurde den Grundstein des Weißen Hauses gelegt und dieses Datum, im Gegensatz zu Brasília, gleichzeitig als Gründungstag und Baubeginn erklärt.

³⁰⁶ Vgl. Zeitschrift *Módulo* No. 6, 1956, S. 12

³⁰⁷ Scottá, Luciane „*Portinari e Niemeyer no Alvorada*“, Univ. de Brasília, 2012

³⁰⁸ Das *Diário de Brasília* berichtet am 31.10.1957 z.B: „*Palácio da Alvorada* ist bereits abgeschlossen, die Betonstruktur und die Mauerarbeiten sind fast komplett. Auch fertig ist die Isolierung des Dachs. Noch in Arbeit befinden sich die hydraulische und sanitären Anlagen, den nebenstehenden Dienstgebäude und die Kapelle. Mit der Außerverkleidung und dem Marmorfliesenboden, genauso wie das Aufzugssystem“ Vgl. *Diario de Brasilia* 1956-1957 S. 136

Untergeschoß, Parterre -in Wirklichkeit auf einer Plattform 3 m hoch über dem Boden-, Mezzanin und Obergeschoß. Die Säulen sind 5 Meter von der *curtain wall*-Außenwand des Gebäudes entfernt. Links der Hauptfassade (Westfassade) steht in 24 Meter Entfernung die Kapelle. Das Hauptgebäude zeigt die Gestaltung eines Prismas, dessen Haupt- und hintere Fassade aus *curtain-walls* besteht, während die Seiten als massive Mauer errichtet wurden. Drei Betonplatten decken das Gebäude: eine zentrale, die fast die gesamte Fläche der ersten Etage aufnimmt, und zwei schmalen Betonplatten, die jeweils 5 m über die Glasfassaden herausragen und das Dach der Ost- und Westgalerien bilden. Die **Abbildungen 68 bis 70** zeigen einen allgemeinen Bauplan und verschiedenen Querschnitte des Palastes. Der Säulengang besteht in der Hauptfassade aus 6 Säulen, ein Portal aus zwei Halbsäulen und die Ecken links und rechts sind durch Halbsäulen abgeschlossen. In der hinteren Fassade (Ostfassade) hat der durchgehende Säulengang insgesamt zehn kompletten Säulen und eine Halbsäule jeweils links und rechts. Diese haben eine Gesamthöhe von 10,50 m, davon 3 m vom Boden bis zur Plattform, und 7,50 zwischen der horizontalen Trennlinie der Säule und dem Dach.³⁰⁹

Der *Alvorada* beherbergt die Wohnräume des Präsidenten, Büros und Konferenzsäle, mit einer bebauten Fläche von 13.000 m². Es gibt drei Geschosse, von denen eines zur Hälfte in den Boden eingesenkt ist (**Abb.69-70**). Die flügelartigen, mit weißem Marmor verkleideten Säulen spiegeln sich im Wasser eines flachen Teichs. Hinzu kommt eine 5,5 m breite Veranda mit einem Boden aus glänzend poliertem schwarzem Granit, die das Gebäude umgibt und dessen Außenwände aus grünlichen Glasflächen in einem Metallgittergerüst bestehen. An der Nordseite führt ein Laufsteg zu einer Kapelle mit spiralförmiger Außenwand (**Abb. 66**). Im Erdgeschoß befindet sich der offizielle Bereich mit Lobby, Büros, Sälen und Küche. Im Obergeschoß liegen die Privaträume des Präsidenten. Ein zweigeschossiger Raum mit Empore verbindet den Empfangsbereich mit dem ersten und zweiten Stockwerk. An der Ostfassade (Hintergrund) sind einigen Räume mit einer Terrasse aus Granit und Marmor verkleidet, verbunden. Private und öffentliche Räume sind mit edlen Baustoffen gestaltet, in einer Kombination aus Gold- und Keramik-Fliesen, Spiegeln, Holztäfelungen, Bodenbelägen, Wandteppichen und schlicht verputzten Flächen. Eine einfache, breite Steinplatte bildet den offiziellen Eingang. Im Tiefparterre befinden sich die Wirtschaftsräume und ein Film- und Theatersaal³¹⁰ (**Abb. 69 und 70**).

³⁰⁹ Essvein de Almeida, Guilherme: *Palácio da Alvorada: um resgate documental e analítico*, UFRS Diplomarbeit, Porto Alegre 2012, Seiten 60-75.

³¹⁰ Hess, Alan: *Oscar Niemeyer. Häuser*, München 2006, S. 34-35.

Die ersten Zeichnungen entstanden 1956 und 1957³¹¹. Niemeyer entwarf den Säulengang des *Alvorada* und den *Palácio do Congresso* (Sitz der Plenarsäle) zur gleichen Zeit. Nach Julio Katinskys Bericht³¹² gibt es mehr als dreißig Varianten für den *Alvorada*-Palast. Diese Zeichnungen sind bisher weder im Staatsarchiv von Brasília noch bei der Niemeyer-Stiftung erfaßt worden. In den in *Módulo* veröffentlichten Entwurfsprojekten kann man einen wirklichen Veränderungsprozeß aber nicht verfolgen, da die abgedruckten Skizzen schon bald nicht mehr mit dem eigentlichen Bau und den entsprechend angefertigten Baumodellen übereinstimmen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Entwürfe schnell improvisiert wurden, um die Baufristen einhalten zu können. In dieser Improvisationseile blieb demnach keine Zeit, um die Modelle und die graphischen Darstellungen des Baus in *Módulo* vor der Eröffnung rechtzeitig zu ändern.³¹³ Das Baumodell des ersten Projekts (**Abb. 72, 73, 73a**) zeigt, daß der Raum zwischen Glasprisma und Säulengang zuerst sehr gering war mit nur 80 cm Abstand. Die Länge der Bauplattform stand aufgrund der viel längeren Parabel an der Säulenbasis viel höher als im endgültigen Entwurf – ähnlich wie im *Planalto*. Das Hauptgebäude wurde im Endprojekt viel länger und niedriger. Auch die Kolonnade sieht im Modell sehr eng an der *curtain walls*-Fassade geplant aus. In der **Abb. 72** sieht man, dass Kubitcheks Privatkapelle ursprünglich rechts vom Palast und in relativer Entfernung geplant war. In der Umsetzung wurde aber der Schwerpunkt der Säulen weiter nach unten verlegt, um den Eindruck einer “schwebenden” Veranda zu verstärken. Eine Eingangsrampe mit Vordach wurde auch aus diesem -einzig bekannten- Projekt gestrichen, um die Kolonnade visuell zu verstärken; sehr wahrscheinlich auch, um die Nebenräumen (die unter der Plattform liegen) weniger sichtbar zu machen. Niemeyer entwarf für die Deckplatte aus dem Dach eine Art Markisse oder Schutzdach in quadratisch-unregelmäßiger Form, mit dreieckigen Spitzen, das auf niedrige Stützpfeiler ruhen sollte.³¹⁴ Diese Form war bereits im Entwurf des Caracas Museum von 1955 (nicht realisiert) gedacht und damit auch eine direkte Anspielung an die Gestaltung von Burle Marx für die Gartendekoration des MES³¹⁵ in Rio (**Abb. 74**). Die äußere Struktur erinnert an das typische Plantagenhaus mit einem breiten Korridor oder Veranda, der vor der

³¹¹ Im *Diário de Brasília* wird folgendes berichtet: „Der Ingenieur (sic) Oscar Niemeyer, Vorstand des Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Novacap, beendet die Ausarbeitung des Grundrisses und entsprechenden Baumodells für den Residenzpalast, der den Namen Palácio da Alvorada erhalten soll. Vgl. *Diário de Brasília*, 02.12.1956 S. 46

³¹² Katinsky, Julio: *Brasília em tres tempos. A Arquitetura de Oscar Niemeyer na capital*. Ed. Revan, Rio de Janeiro, 1991

³¹³ Silva, Elcio : *Arquitetura, Arte, Cidade: um debate...*. *Seminário Do.Co.Mo.Mo. Brasília* 2010, S. 398-400

³¹⁴ Alan Hess meint dagegen: „...Auf dem Dach war ein Garten mit einem skulpturhaften Pavillon vorgesehen“. Vgl. Hess, Alan: *Oscar Niemeyer: Bauten für die Öffentlichkeit*, München 2006

³¹⁵ *Ministerio de Educação e Saúde* (Ministerium für Bildung und Gesundheit). Siehe Kapitel 2

Sonne schützt und bei der Hitze des Nachmittags frische Luft bietet. Eine hierarchische Distanz zwischen dem offiziellen Haupteingang und den eigentlichen Wohnräumen z.B. durch Stufen zu bilden, wurde nicht beansprucht. Niemeyer entscheidet sich im *Alvorada* für einen Eingangslaufsteg, der den Teich in zwei Teilen trennt, aber den Zugang zum Palast viel flacher und optisch leichter macht, indem er auf Portale und Treppen verzichtet.³¹⁶ Das **Bild 76** zeigt die Hauptfassade des *Palácio da Alvorada*. Die **Abb. 77** zeigt in der "*Fazenda Colubandé*", im Umland von Rio de Janeiro, ein wegen ihrer emblematischen Architektur sehr typisches Plantagenhaus. Niemeyers Lösung einer Außengalerie mit graziilen Säulen als Anspielung auf eine *plantation house* war bereits in der öffentlichen Architektur geläufig, wie z.B. in der Botschaft der USA in New Delhi von Edward Durell Stone aus 1954 (**Abb. 75**)

4.2.2 Der Säulengang. Diskussion und Interpretationen

Charakteristisch für Niemeyers Präsidentenpalast ist sein Entwurf einer Säule, deren Profil frontal und seitlich aus vier Parabeln besteht und mittels einer skulpturähnlichen Gestaltung die Konturen eines Segels anmutet. Schon im ersten Projekt von 1957 entwirft Niemeyer ein Stützelement für die Galerien der Haupt- und Ostfassade, die er *piloti* (dt. Stelzen aber auch „Säule“) nennt und andere Autoren auch als Betonpfeiler bezeichnen, und die als fundamentale Innovation der Architektur für Brasília gilt. Die **Abb. 81** zeigt unter verschiedenen Skizzen Niemeyers graphische Erklärung, inwiefern sein Entwurf eigentlich aus einer natürlichen Entwicklung der klassischen Säule stamme. Das Verfahren, die Säulen durch eine Verlängerung der horizontalen Linie der Parabel miteinander zu verbinden (sechs komplette und drei halbe Säulen in der Hauptfassade), sowie die Reduktion der Kontaktfläche mit dem Boden, definieren überhaupt eine feste Form, die später auch in der Architektur der Regierungsgebäude zitiert und variiert wird. Als architektonische Form ist die Säule geometrisch komplex und betont ihren skulpturalen, für manche Autoren "biomorphen" Charakter. Ihre Entwicklung steht in den Entwürfen des *Cadernos do arquiteto*³¹⁷ (dt. Skizzenheft) Niemeyer suchte offensichtlich eine Formensprache, die explizit modern und extravagant sein sollte, um einen großen Effekt zu erzielen. Daß der Architekt diesem Bauelement eine bildhauerische Gestaltung verleihen wollte, wird dadurch bewiesen, daß

³¹⁶ "Stripped of the colonial casa grande's traditional insignia of power- an imposing portico and grand entrance staircase- the modern presidential casa grande is entered at ground or, rather, water level. Instead of the visitor rising to enter the house of the patriarch, the house facade reaches down to welcome the visitor. To dissolve barriers further, a fragile glass membrane replaces the forbidding masonry walls of the plantation house" Zitiert aus Philippou 2008, S. 256

³¹⁷ Vgl. Niemeyer, Oscar: *Cadernos do arquiteto*, Ed. Projeto Raizes do Memorial/Niemeyer 90 Anos, Sao Paulo 1998

Niemeyer ein originalgroßes Modell anfertigen ließ, um die Flächenform besser zu studieren und zu gestalten³¹⁸. Technisch ist die Säule nicht allein das Ergebnis der Inspiration sondern einer komplizierten mathematischen Berechnung, wie eine der Seiten aus dem Original der Zeichnungen belegt³¹⁹ (**Abb. 81, 83**).

Die Säule für die Außengalerie des *Alvorada*, als Entwurf ein internationales Emblem Brasílias und seit den 60er. Jahren zu einer Art Identitätslogo für Oscar Niemeyer selbst geworden (unzählig sind die Nachahmungen, Kopien und visuellen Zitaten im graphischen Design, Mobiliar, Außerarchitektur) verdient hier eine etwas genauere Beschreibung: Grundlegend ist der Unterschied zwischen der frontalen Fläche (auf der Fassadenseite) und der "Querseite", welche zur Galerie schaut und aus den Innenräumen des Palastes sichtbar ist. Niemeyer fabriziert hier ein entschieden skulpturales Stück, das einerseits als einzelner Bauteil selbständig ist, andererseits sich bei der Verbindung mit den anderen durch die Verlängerung der horizontalen Parabel von der oberen Kante ergänzt und ein einheitliches System bildet. Aus einer frontalen Perspektive zeigt die Säule, dass zwei Geradelinien sich perpendikular kreuzen: die senkrechte verbindet Dach und Boden, die waagerechte kreuzt die senkrechte auf einer Höhe von ca. einem fünftel (Ebene der Bodenplattform) und scheint so parallel zur Plattformlinie durchgehend zu laufen. Aus der seitlichen Perspektive bilden beide orthogonalen Linien eine Art Rhombus, da die Säule nicht flach ist, sondern zeigt auf dem breitesten Punkt -Höhe der Bodenplattform- eine Stärke von ca. 50 cm. Wurde die Säule auf der Außerseite extrem raffiniert bearbeitet, so zeigt die Rückseite, vom Säulengang aus gesehen, eine relieflose Struktur, sowie eine unten am Boden leicht konvexe Oberfläche, was an die *ἐντασις (entasis)* der griechischen Säule erinnert. Ein Vergleich der Abbildungen **79-80 und 82** verdeutlicht, wie unterschiedlich war die Behandlung der Pfeiler-Oberfläche: während die Außerseite filigran und dreidimensional gestaltet wurde, blieb die Innenseite zur Galerie sehr einfach und flach. Das **Bild 79** zeigt, dass bei der Einweihung um Juni 1958 diese Querseiten noch nicht verkleidet waren. Das Innere der Galerie gleicht also einer Bühnenkulisse, da die flachen Säulen viel mehr den Eindruck von schweren Gardinen aus dickem Stoff vermitteln als eine strukturierete Oberfläche. Die eigene Aussage von Oscar Niemeyer zu diesem Aspekt:

³¹⁸ "Für die Säulen des *Alvorada*, die manche kritisierten, die *Malraux* jedoch großzügig lobte, bauten wir ein Modell in originaler Größe und studierten seine raffinierte Form und seine Marmorverkleidung, sorgfältig, wie es notwendig war". Zitiert aus Niemeyer, Oscar: *Como se faz arquitetura*, 1986, S. 63

³¹⁹ Die Dimensionen: die Kurvenspezifizierung der Parabel ist durch eine 4. Grad-Gleichung definiert Die Höhe beträgt 8,9 m, aus zwei folgenden Maßen: unter dem Säulengang-Boden 1,20 m, über dem Boden bis zur Decke 7,75. Die maximale Dicke beträgt 0,75 m. Der Querschnitt an der oberen Verbindung mit der Decke ist ein Viereck mit 0,24 m pro Seite.

„Wir widmeten der „Pilotis“ (Säule des Säulengangs) die größte Aufmerksamkeit und studierten mit großer Vorsicht den Raum, die Form und die Proportionen innerhalb der Gegebenheiten der Technik und den plastischen Auswirkungen, die wir schaffen wollten. Diese Gedanken brachten uns zu einer Lösung, die aus einem kontinuierlichen Rhythmus von Kurven bestand, die dem Bau Leichtigkeit und Eleganz verliehen und den Eindruck erweckten, daß die den Boden kaum berühren würden.“³²⁰

Oscar Niemeyers Entwurf erweckte sogleich in der Fachkritik weltweit unterschiedliche Reaktionen. Die assoziative Ambiguität in der Form dieser *Alvorada-Säule* ließ viele Interpretationen offen. Norman Foster und Stammo Papadaki sprechen von Knochen, für Alan Hess sind es Segel, während andere Kritiker eine Andeutung auf typische *jangadas* (Faluken) aus Brasiliens Nordosten sehen wollen. Niemeyers biomorphe Konzeption der Säule hielt der Strukturalist Roland Barthes³²¹ für „*the great imaginary function which enables men to be strictly human*“.³²² Amato und Ferrara (2009) signalisieren, daß sie keine wirklich statische Funktion hat, dafür aber ein ästhetisches Experiment von Innovation, Überraschung und Symbolhaftigkeit sei.³²³ Wir möchten dagegen beweisen, wie die Säule eine doppelte Rolle spielt, in denen sich visuelle Täuschung und tatsächliche tektonische Funktion in einem raffinierten Spiel kombinieren.

Pier Luigi Nervi, der das Brasília-Projekt bei einer Ausstellung in Paris (anlässlich des neuen UNESCO-Gebäudes) sehen konnte, beschrieb 1959 in *Casabella*³²⁴ die Fassade des Alvorada als willkürlich: "Das Verhältnis zwischen Überdach und Stützsäule erscheint lapidar gewählt und die Halbierung der Eingangssäule bewirkt ebenfalls keine visuelle Verstärkung des Dachs" (**Abb. 76, 84**). Diese Bemängelung des italienischen Meisters macht Nervi jedoch gleich wieder mit Lob für andere Formdetails wett.³²⁵

³²⁰ Niemeyer, Oscar: zitiert in ICUB, „*J. Kubitschek, el hombre y su obra*“, Montevideo 1958, S. 41.

³²¹ Barthes, Roland (1915 Cherbourg - 1980 Paris): französischer Philosoph, Schriftsteller und Literaturkritiker des 20. Jahrhunderts. Er gilt als einer der markantesten Wissenschaftler im Bereich der strukturalistischen Semiotik bzw. Semiotologie. Barthes verwendete die Methoden des Strukturalismus und der Dekonstruktion, aber auch der Psychoanalyse, um moderne gesellschaftliche Phänomene wie Texte, Filme, Fotografie, Mode, Werbung oder die Liebe zu untersuchen. Indem er die Methoden des Strukturalismus radikalisierte, wurde er zu einem der Begründer des Poststrukturalismus. Als Kritiker zu aktuellen und im Wesentlichen literarischen Ereignissen (vgl. z. B. Racine) löste er oft scharfe Auseinandersetzungen aus.

³²² Vgl. Philippou, Styliane : „*The radical modernism of Oscar Niemeyer*“ in: *Arquitectura y Urbanismo* vol.34 no.2 La Habana, Cuba, Mai-Aug. . 2013, http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S1815-58982013000200002&script=sci_arttext

³²³ Amato, Pier Andrea /Ferrara, Federica: *Oscar Niemeyer, architettura e filosofia* Univ. di Reggio Calabria, 2009, S. 34

³²⁴ Vgl. Zeitschrift *Casabella* Nr. 218

³²⁵ „Der Präsidentenpalast stellt uns keine große Problematik, die sichtbare Struktur aber ist von einer vollen Willkür, offensichtlich in der Form der Säule, in der starke Variation der Entfernung zwischen den Säulen, z.B. am Eingang, wo die Säule fehlen und keine entsprechende Verstärkung im Architrav des Dachs gebaut wurde, dagegen eine Halbierung der Säule –also die tragende Elemente- links und rechts des Eingangs. Ist der Dachboden aber nicht von einer extremen Feinheit?“ Zitat aus Nervi, Pier Luigi: aus „*Critica delle Strutture*“ in *Casabella Continuità* Nr. 223 Januar 1959 (dt. Übersetzung des Verfassers)

Die Verwendung einer skulpturalen Form, dort wo der Betrachter instinktiv oder aus Gewohnheit eine quadratische oder zylindrische Säule erwartet, hatte bereits 1959 heftige Kritiken, wie z.B. die von Francois Le Lionnais, notorischer Kunstkritiker in "*L'Architecture d'Aujourd'hui*". Eine Kritik, welche ohne den konservativen Ton zu verleugnen kompromißlos erscheint, zumal sie die Zukunftswahrnehmung von Niemeyers *free-form* voraussagen will:

*"Persönlich bin ich für das architektonische etwas skulpturale Gestaltungskonzept des Obersten Gerichtshofs und des Alvorada nicht so sensibel. Die Griechen und Ägypter hatten die Säulen , d.h. die Zylinder entdeckt und benutzt um Boden und Dach zu verbinden. Ich schätze weniger die geflügelte. Formen, die in Brasilia dieses alte Mittel ersetzen, und ich glaube, sie werden schnell "demodé" erscheinen. Denn ich denke, immer bei solchen Problemen sind die Ergebnisse desto besser, je größer die Einfachheit ist"*³²⁶

Im New York Times vom 18.10 1959, mit dem Titel *Freiheit der Strukturen*, schrieb Eero Saarinen über Niemeyers Lösung:

*"Mit dem Zweck, den Gebäuden expressiv (ausdrucksvoll) zu machen, ging (er) manchmal über das heilige Dogma der structure-honesty hinaus. z.B. in den verjüngten Säulen in Form eines Segelschiffs /.../ die in Wirklichkeit keine unentbehrliches Stützelement sind für die langen Vordächer, die sie zu halten scheinen."*³²⁷

Für Unterwood (1994) ist dagegen die ‚Entfremdung‘ im Alvorada der wichtigste Aspekt. Er meint damit zum einen das Barockisierende, zum anderen eine gewisse Mißachtung der praktischen und funktionalen Realität, sowie die Verwendung der von ihm genannten „free-form“.³²⁸

*"...aus der monumentalen, dekorativen Funktion /(Aufgabe) wird zu einer emblematischen Bedeutung übergegangen. Der eigene plastische Charakter dieser Elemente, wahrscheinlich weil behandelt oder studiert als Wert in sich, als eine abstrakte Skulptur, verhindert letztendlich ihre konstruktive Integrierung mit dem Gebäude; in der Tat bleiben diese (Elemente) äußerlich, wie übereinander an die Architektur gelegt"*³²⁹

Die Manipulation der Fassadenstruktur im *Alvorada* wurde bereits kurz vor der Einweihung Brasílias u. a. auch vom Historiker Leonardo Benevolo beobachtet, der den

³²⁶ Le Lionnais, François in: "*Manchette*" Nr. 398, Rio de Janeiro 5. Dezember 1959, Seite 103 . Der Kritiker Le Lionnais besuchte Brasilia im September 1959 anlässlich des AICA Kongresses der Kunstkritiker.

³²⁷ Vgl. *Módulo* Nr. 19, 1960 (Übersetzung des Verfassers)

³²⁸ "*Niemeyer's best free-form architecture is a festival of the imagination that participates in the larger Surrealist conquest of the marvelous: not so much the description of the impossible as the evocation of the possible, supplemented by desire and dream.*" Vgl. Underwood 1994, S. 67

³²⁹ Argan, G.Carlo: *Progetto e Destino*, Milano 1969, S. 298.

Vorbau mit der Säule-Reihe als „erbärmlich“ (*deplorable*) empfand³³⁰. Benevolo bemerkt, daß Niemeyer “wie gezwungen” agierte, um die Effekte zu forcieren, die ein "architektonisches Schauspiel" produzieren.

*"In der Verfolgung dieser Ziele sieht sich Niemeyer veranlasst, die mit den üblichen Bauelementen erreichbaren Effekte zu forcieren oder aber ihre Bedeutung zu entstellen, indem er die einzelnen Bauelemente losgelöst voneinander zu riesigen "objects trouvés" macht. Auf diese Weise erhalten seine Architektur und seine polierten und gedrechselten Marmorteile einen surrealistischen Beigeschmack. Teilweise haben sie eineunleugbare Ähnlichkeit mit gewissen Bildern surrealistischer Maler, von Dalí bis De Andrade Filho, oder A. Bulcão".*³³¹

G.C. Argan notiert eine Inkohärenz zwischen den Elementen zueinander, die Niemeyer mit einem visuellem und extrem dekorativen Anspruch benutzt, z.B. die skulpturale Behandlung der Oberflächen³³².

Unser Überblick über die Rezeption von Niemeyers Entwurf der Alvorada-Säule zeigt einerseits inwieweit seine *invention* im Kontext der Architektur der 50er. Jahre bei den etablierten Kritikern beeindruckend sein konnte, andererseits aber, dass Niemeyers *free-form* Idee meistens mit Skepsis abgelehnt wurde. Warum? Eine Erklärung für diese meist ablehnende Wahrnehmung von Niemeyers gewagtester aber auch technisch aufwendiger Invention kann man nur in ihrer eigenen kulissenhaften, wesentlich zweidimensionalen (nicht "vollkommen" zweidimensional, wenn man die reliefartige Behandlung der Vorderseite berücksichtigt) Charakter finden. Niemeyers Segel-Säule kann wahrscheinlich als eine geniale geometrische Form von höchster Qualität angesehen werden, solange man sie als eigenständiges skulpturales Objekt einordnet. Damit sind auch fast alle Kritiker einverstanden. Sobald sie eine "syntaktische" Funktion -wie Gilbert Luigi formuliert- übernehmen muß, egal ob tektonisch oder nur "täuschend" tektonisch, wird sie nur zur Attrappe.

³³⁰ "Häufig stehen diese Motive in keinerlei Beziehung zur tragenden Konstruktion, wie zum Beispiel die den Präsidentenpalast umgebenden Flachstützen; eine Verkleidung aus passend schablonierten Marmorplatten. Diese wirken wie eine riesige, dem Baukörper vorgelagerte Dekoration, die für unsere europäischen Augen recht unschön wirkt. Aber gerade der Maßstab macht, daß diese Dekoration nicht mehr ausschließlich dem Gebäude angehört. Sie bezieht den umliegenden Raum mit ein und lässt das Gebäude auch aus großer Entfernung wahrnehmen". Zitiert aus Benevolo 1978, S. 720

³³¹ Benevolo, Leonardo 1978, S. 720

³³² "...aus der monumentalen, dekorativen Funktion /(Aufgabe) wird zu einer emblematischen Bedeutung übergegangen. Der eigene plastische Charakter dieser Elemente, wahrscheinlich weil der Werk an sich behandelt und studiert wurde., stellt eine abstrakte Skulptur da, die letztlich eine bauliche und konstruktive Integrierung mit dem Gebäude verhindert. In der Tat bleiben diese (Elemente) optisch wie „über einander gelegt". Zitat aus Argan, G.Carlo: *Progetto Destino*, Milano 1969 S. 298.

4.2.3 Die Fassaden-Inszenierung: Verpackungshülle aus Stahlbeton.

Wenn jede Fassade im Grunde genommen eine *mise-en-scène* ist, besonders in einem repräsentativen Gebäude wie dem Präsidentenhaus, so kann man auch im *Alvorada* eine Art Experimentierobjekt für die gesamte spätere Konzeption von Brasília und ein Werk sehen, bei dem Niemeyer eine fast unbegrenzte Freiheit genießen konnte. Der Palast ist nicht nur das Generalquartier des Präsidenten sondern das einzige staatliche Gebäude in Brasília, dessen Gestaltung nicht vom Masterplan begrenzt oder bestimmt war. Eine genauere Betrachtung der äußeren Struktur vom Alvorada-Palast zeigt eine Reihe von strategischen Details, mit denen Niemeyer eine Inszenierung des Spektakulären, des Überraschenden geben will. Leichtigkeit und Transparenz bestimmen die Fassade, die sich effektiv im Wasser widerspiegelt. (**Abb. 66 , 84**).

Niemeyer setzt mit verschiedenen Mitteln die Leichtigkeit in Szene: So besteht zum Beispiel die scheinbare Breite des Hauptdachs, die den Säulengang abdeckt, aus drei verschiedenen Deckplatten: eine zentrale und zwei weitere Deckplatten, die ein Stück weiter unten hervorragen, eine schmale Schleuse frei lassen, die als Dachfenster zur Lüftung und Beleuchtung der oberen Etage fungiert. Diese beiden Dachplatten, die im Grunde Teil des Hauptdachs sind, werden so schmal, daß sie Kontakt mit der Säulenspitze aufnehmen und dadurch den Eindruck vermitteln, der Palast sei von einer dünnen und feinen Betonplatte bedeckt. (**Abb. 84**) Dieser Effekt wirkt aber nur aus einem Frontalblick, denn an den Seiten hat Niemeyer die reale Breite und die kräftige Solidität des Dachs offen und sichtbar gelassen. Ein Seitenquerschnitt zeigt, daß die gewaltige Betonplatte des Überdachs in Wirklichkeit, wie schon erwähnt, aus drei Elementen besteht, aber durch die Betonverkleidung auf beiden Seiten versteckt wird. Die gesamte Decke scheint aus einem einzigen massiven Körper zu bestehen. Die **Abb. 84 a** zeigt in einer digitalen Rekonstruktion die südliche Stirnseite.

Auch das solide Fundament des Gebäudes, eine 13.000 m² bebaute Fläche, wird unter einer Grundplattform unsichtbar.³³³ Die Säulen, die den Rand der Grundfläche markieren, scheinen das Gewicht des Dachs zu tragen, obwohl die Last der ganzen Konstruktion in Wirklichkeit von den inneren Pilastern der Struktur und von den Gebäudemauern getragen wird. Eine Fotoreportage in der Zeitschrift *Brasília* aus August 1957 zeigt, wie die segelförmige Säule nicht wirklich "in der Luft" den nackten Boden mit ihrer unteren Spitze treffen: deren Gewicht trägt in der Tat eine solide unterirdische Betonstruktur (**Abb. 85 und 163**) Das Bild erleuchtet somit, inwiefern Niemeyer einen rein optischen Effekt der Fassade

³³³ Underwood, David: *Oscar Niemeyer and the Brasilia free-modernism*, New York 1994, S. 74-75

zu erzielen versuchte. Das Überraschende in Niemeyer liegt für Gilbert Luigi (1987)³³⁴ daran, daß die "Syntax" zwischen struktureller und nicht-struktureller Baubestandteilen nicht mehr logisch oder fließend aussieht. Ein Beispieldafür ist der Kontakt zwischen tragenden und lastenden Bauelementen. Im Grunde erscheint tatsächlich die Verbindung zwischen Baukomponenten ziemlich schroff, optisch unbefriedigend. In der Abb. 86 zeigen die Aufnahmen am Obersten Gerichtshof jeweils die Verbindung des Pfeilers mit der Beton-Deckplatte und die Berührung des Bodens durch den parabelförmigen Pfeiler. Niemeyer geht vom Säulengang eines klassischen Tempels aus, um das Gesetz des Gleichgewichts zumindest visuell zu suggerieren und ihm gleichzeitig zu widersprechen! Damit bewirkt er den Effekt, daß die ganze Konstruktion optisch sehr stabil wirkt aber den Boden kaum berührt und aus der Ferne wie „schwebend“ wirkt³³⁵. (Abb. 66 , 82)

Über die Säulenfassade des *Alvorada* schreibt Oscar Niemeyer

*“Ich habe die Säulen miteinander verbunden, damit die Form sich wiederholt und so das architektonische Schauspiel noch schöner wird. Ich habe es bewußt gemacht /.../Warum könnte der Beton letztendlich nicht eine Quelle der Emotionen werden? In Wahrheit ist es gar nicht so einfach, diese Formen zu zeichnen und ihnen die angemessene Spontaneität verliehen, um sie dann in einem Raum organisieren und um das architektonische Schauspiel zu bieten, das man gesucht hat”.*³³⁶

Das heißt einerseits skulpturale und präzise Formen zu schaffen, um Erstaunen und "ästhetische Emotionen", in der Sprache Niemeyers, zu erwecken; andererseits die Verwendung von einem geschmeidigen aber stabilen Baustoff, der überhaupt solche Formen erlaubt³³⁷. Architektonisches Schauspiel ist für Niemeyer in Wesentlichen Überraschung. Sein Ziel ist es den Betrachter zu verblüffen, zu bewegen und zu ergreifen. Dies versucht er durch strukturelle Paradoxen und scheinbare Widersprüche zu erreichen. D. Underwood (1994) erklärt dazu:

*“The paradox of the Alvorada Palace...is that its innovative form is a product of Niemeyer's evolution of a new parabolic structural element that is in fact nonstructural.”*³³⁸

³³⁴ Vgl. Luigi, Gilbert: *Oscar Niemeyer, une Esthétique de la Fluidité*, Marseille 1987

³³⁵ Philippou versucht mit den Begriffen „inversion, levitation, dissonance oder off-key“ Niemeyers Technik auf einer attraktiven, semantisch innovativen Sprache zu beschreiben und verbindet damit auch die *free-form* Sprache Niemeyers mit der „unkonventionellen“ Akkordengrundlage der Bossa Nova (die durch die Septime-Akkorde eine –nur scheinbare– Dissonanz erzeugt). Vgl. Philippou 2008, S. 50 ff.

³³⁶ Niemeyer, Oscar: Zitiert aus Edouars Baillys *Niemeyer par lui meme*, 1993 S. 20-21

³³⁷ Die Behandlung vom Stahlbeton und anderen Baustoffe für eine Architektur, die den rechten Winkel nicht mehr den Maßstab darstellt und Freiheit und visuelle Überraschung anstrebt, fand sich bereits in der organischen Architektur der 20er. und 30er. Jahre mit Sullivan. A. Gaudi, mit F.Lloyd Wright und Hans Scharoun.

³³⁸ Underwood, David 1994, S. 75

In der Interpretation der *free-form*-Sprache im *Alvorada* sieht die griechische Architektin Styliane Phillipou eine mögliche Anspielung auf die "disharmonische" und gleichzeitig stark poetische neue Musik der Ära Kubischek. Philippou (Yale Univ. 2008), die im Niemeyers Oeuvre über „*inversion, levitation, dissonance* oder *off-key*“ treffend spricht, glaubt im szenographischen Spiel des *Alvorada* eine Analogie zwischen der provozierend biomorphen Form des Säules und der musikalischen Dissonanz der *bossa nova*³³⁹, dem Stil der Ende der 50er, zu finden, der in Rio Furore machte und insbesondere zu João Gilbertos³⁴⁰ Song "*Desafinado*" (dt. verstimmt). Daran will sie eine gewisse "Kakophonie" als Beweis für die *free-form*, für die Poetisierung feststellen.

Das stimmt nicht ganz. Der Komponist machte viel mehr von der Dodekaphonie des Jazz Gebrauch, um eine *Distanz und eine Verfremdung* zur Musik beim Zuhörer zu erzielen. Gleichzeitig erreicht die Musik aber eine durchaus harmonische Emotionalität und Sinnlichkeit, was die eigentliche Essenz dieser Musikgattung ist. Auf ähnlicher Weise greift Niemeyer zu seiner Strategie der visuellen Überraschung zurück und bietet „Dissonanzen“ die in Wirklichkeit keine sind. Man kann diese - wie schon Gilbert Luigi festgestellt hat – auch als eine syntaktische Umkehrung bezeichnen. Bestes Beispiel hierfür ist die Stellung der Säule in umgekehrter Position, wodurch der Palast auf dünnen „Betonspitzen“ zu stehen scheint und eine Art idyllische Ruhe - die Schönheit der parabelförmigen Segeln auf dem Rasen- ausstrahlt. Säule und Pfeiler zeigen in der Regel eine schmalere Basis und werden beim Kontakt mit dem oben zu tragenden Element mächtiger. Niemeyer ignoriert bewußt das rationalistische -auch zum Brutalismus grundlegende- Dogma der "structural honesty", um den plastischen Effekt in den Vordergrund zu bringen.³⁴¹ Interessanterweise erklärt Philippous Analogieversuch gerade *nicht* die disharmonische Bausprache Niemeyers sondern gerade das Gegenteil: d.h. die Analogie mit der Leichtigkeit, mit der Sinnlichkeit der *bossa nova* ist durchaus adäquat, um Niemeyers Formensprache zu interpretieren! Darüber hatte bereits 1959 Eero Saarinen in der New York Times unter dem Titel „Freiheit der Strukturen“

³³⁹ Philippou, Styliane: *Oscar Niemeyer, Curves of Irreverence*, Yale University, New Haven 2008

³⁴⁰ Gilberto, João (geb 1931 in Bahia), brasilianischer Gitarrist, Sänger und Komponist, der neben Antônio Carlos Jobim als Erfinder des musikalischen Stils *Bossa Nova* gilt. Charakteristisch für Gilbertos Stil sind vor allem der leise Gesang und der Rhythmus seines Gitarrenspiels.

³⁴¹ Niemeyer bevorzugt der rationalistischen Obsession für die Knappheit der strukturellen Komponenten und einer "ehrlichen Tektonik", die Erfindungskraft und Innovation, oder die Symbolische Form.. Seine Infragestellung des strukturellen Rationalismus führt zu einer Rollenveränderung in der Baustruktur: die sichtbare Bauteile zeigen nicht unbedingt die praktische Funktion, die sie haben. Für Niemeyer stellen diese Elemente die Schönheit, die über die Grenzen der Baulogik hinausgehen und führte die Irrationalität des Ästhetischen in die Strenge der Struktur. In der Suche nach dem wahren Sinn der architektonischen Zeichen wollte Niemeyer den ästhetischen Eindruck, der entsteht sobald das Verhältnis Baustoff-geprägtes Gewicht nicht mehr erkennbar ist.“ Vgl. Philippou, Styliane 2008, S. 264

geschrieben³⁴². Insbesondere die Säule stellt aber gerade ein Bauelement dar, mit dem Niemeyer sein architektonisches Schauspiel realisierte. In der feinen Ausarbeitung der Profile, der parabelförmigen Konturen und der leicht konkaven Oberfläche konnte das Licht einen ständigen Wechselspiel bewirken. Der Architekt selbst liefert eine eigene Erklärung seines Konzeptes. In der 51. Ausgabe der deutschen Zeitschrift *Bauwelt* im Dezember 1958 erschien Niemeyers „Bekanntnis“, eine deutsche Übersetzung zu einem seiner ersten Stellungnahmen aus der Zeit vor Brasília, als er nach einer Europareise über sein bisheriges Werk reflektierte. Zum *Palácio da Alvorada* erklärte er:

„Bei dem Präsidentenpalast /.../ entwarf ich das konstruktive Grundgefüge, welches die Gesamtentwicklung des Baues begleitet, und verlieh ihm Würde und Grazie und jenen besonderen Ausdruck –als ob das Gebäude kaum den Erdboden berührte. Dementsprechend verschmälern sich die Säulen an den Enden, so daß den Betonplatten im „voûte-System“ auf dem sie beruhen, in der Achse jeden Intervalls eine Dicke von 15 cm zukommt, wodurch sich eine vollkommenen Verschmelzung der das Gebäude versinnbildlichenden und charakteristischen Form mit dem System des konstruktives Grundgefüges ergibt“³⁴³

Der *Alvorada* gehört strukturell zu einem sehr definierten Typ von Architektur innerhalb des sogenannten "Internationalen Stil", geläufig bereits in den 30er. Jahren: Typisch ist die Integrierung der Landschaft, *curtain walls*, flaches Dach, umringender Säulengang mit schlanken Stützelementen, typisch z.B. für Durrel Stones amerikanische Botschaft in New Delhi (**Abb. 75**) oder deren Variante in Athen von Walter Gropius (1955-58). Ein Glasprisma mit umgebender Galerie definiert das Modell, das von Niemeyer als Grundlage übernimmt. Glas ist der Baustoff, den Niemeyer bereits in Pampulha bevorzugte. Da in Pampulha die quadratischen Formen der *curtain-walls* durch die Kurven -z.B. in der Promenade zum Casino oder durch eine markisenartige Überdachung der Eingangs - bestimmt wurde, übernimmt Niemeyer dieses und addiert die massive Anwendung von Stahlbeton.³⁴⁴ Dieser Baustoff hatte 1957 bereits eine lange Geschichte, in Brasília aber, so wie in Le Corbusiers Chandigarh, wird

³⁴² "Mit dem Zweck, die wichtigsten Gebäude noch ausdrucksstärker zu machen, ging (Niemeyer) manchmal jenseits des heiligen Dogma der "structure honesty". Zum Beispiel die schlanken Säulen in Form von Segeln im Gang (des Alvorada) sind in Wirklichkeit keinen unentbehrlichen Stütz für die breiten Dächer, die sie zu tragen scheinen. Ich denke aber, daß solche Freiheiten sind doch akzeptabel. Denn sie besitzen eine andere Art von „honesty“ (Ehrlichkeit): diejenige des Ausdrucks. Diese Säulen sind stark und stellen Schönheitselemente dar, die dem Gebäude eine Würde, eine Monumentalität und auch Inspiration verleihen./.../ In ihren bedeutenden Aspekten, in ihrer Monumentalität und Dramatismus, in ihrer Würde und Ausdrucksstärke, in ihrer Proportionen und in ihrer visuellen Schönheit ist die Architektur Niemeyers ein Triumph./.../ ist Brasília eine superbe, bewundernswerte und inspirierte Kunstarbeit". Zitiert aus Saarinen, Eero in: *The New York Times*, 18.10.1959

³⁴³ Niemeyer, Oscar, zitiert aus "Depoimento", in: *Bauwelt* Nr. 51, Dezember 1958

³⁴⁴ Niemeyer erklärte 1993 in einem Interview: "Warum könnte der **Stahlbeton** letztendlich auch nicht eine Quelle für Emotionen? Denn es ist nicht einfach, solche Formen zu gestalten, ihnen die Spontanität zu verleihen, sie im Raum zu organisieren, um das von uns ersehnte "architektonische Schauspiel" zu bieten". Zitiert aus Bailly 1993, S. 21

er zu einem emblematischen Material. In einer Revision des Bauprozesses der Hauptstadt kann man von einem physischen oder materiellen Bau und von einem symbolischen Bau- (Mythos)-Diskurs sprechen. Stahlbeton (engl. *reinforced concrete*, port. *concreto armado*) war die Grundlage der Architektur Niemeyers und war auch fundamental in Lucio Costas Projekt. Für Brasília ist der Stahlbeton eine Art Allzweck-Baumaterial und auch auf dem Reißbrett aller Architekten und Planer präsent. Jeder konnte seine Utopien und Phantasien in Stahlbeton erfüllen. Brasília wäre ohne die Möglichkeiten des Stahlbetons undenkbar gewesen und ihre Existenz ist ausschließlich diesem Baustoff zu verdanken. Für eine Hauptstadt, die in der Wüste einer leeren Hochebene entstehen sollte und innerhalb von drei Jahren fertig gebaut werden musste, war es kein Zufall, daß für Costa und Niemeyer ausschließlich dieser Baustoff in Frage kam³⁴⁵. Denn erst die Verfügbarkeit einfacher und relativ günstiger Rohstoffe machte Brasília möglich. Gerade im *speech*-Text der *Sinfonia* wird der Stahlbeton als die Grundlage dieses Wunders hoch gepriesen³⁴⁶. Der Beton, aus günstigen Zutaten wie Zement, Sand, Kies und Wasser hergestellt, erlaubte mit seiner Flexibilität und Stabilität letztendlich eine solche Architektur, die bereits Auguste Perret schon lange entdeckt hatte. Auch die Entstehung von Tendenzen wie der *Brutalismus* aus São Paulo³⁴⁷ in den 50er Jahren basieren auf den technischen Vorteilen des Stahlbeton und auch alle wichtigen Entwürfe Le Corbusiers greifen auf das Baumaterial zurück.³⁴⁸ Perret³⁴⁹ implementierte bereits in den 20er. Jahre in emblematischen Bauten wie Nôtre Dame de Rancy³⁵⁰ erfolgreich Stahlbeton, was ihm große internationale Anerkennung einbrachte. Für

³⁴⁵ Vgl. Pottgiesser, Uta: „Eisenbeton Stahlbeton Spannbeton. Verwendung von Beton in der Antike“. Geschichte der Tragkonstruktionen. TU Dresden 2015.

³⁴⁶ Vgl. vollständigen Sprech-Text der *Sinfonia da Alvorada* (Tom Jobim 1960), im Anhang.

³⁴⁷ Die Polemik um den *Brutalismus* als eine Tendenz in der Architektur, motivierte Autoren wie z.B. Banham, selbst Teilnehmer dieser Bewegung. Es war eine Bewegung, die sowohl ethische als auch ästhetische Aspekte eingeschlossen hatte. Nach Meinung Bruno Zevis war der Brutalismus eine Ethik, die versuchte, die ursprüngliche und aggressive Kraft der Moderne und eine Ästhetik für diejenigen zu schaffen, die eine neue Form der Oberflächen und Volumina suchten. In England entstand Anfang der 50-er Jahre, um das Paar Smithson, eine kritische Bewegung als Avantgarde mit Verbindungen zur Kunst und Architektur gegen eine Anpassung an die Moderne. 1955 schrieb Reyner Banham über diese Bewegung in „Architectural Review“ und bezeichnete sie als „*Neuer Britischer Brutalismus*“. In Brasilien beschäftigte sich der Brutalismus mit sozialen Fragen und mit „der Wahrheit der Baustoffe“. Der Einfluss von Le Corbusier zeigte sich in der Anwendung von reinen prismatischen Formen und vor allem in der Betonung des nackten Betons.

Aus: X SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL ARQUITETURA MODERNA E INTERNACIONAL: Conexões brutalistas 1955-75 Curitiba. 15-18.out.2013, Maria Luiza Adams Sanvitto Universidade Federal do Rio Grande do Sul http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/CON_03.pdf

³⁴⁸ Beispielweise sein frühes Werk, das Betonskelett für das Domino-Haus von 1915

³⁴⁹ Perret, Auguste (1874 Belgien- 1954 Paris), französischer Architekt, Bau-Unternehmer und Stadtplaner, galt als ein Meister des Eisenbetonbaus. Die Verwendung von Spannbeton oder Eisenbeton ist viel früher belegbar, z.B. von Robert Millart in seinem Lagerhaus in Zürich.

³⁵⁰ Notre Dame de Rancy, in Saint Denis bei Paris, wurde 1922-1923 von Auguste und Gustave Perret und wird als emblematischer Monument der Moderne gesehen, zumal sie die erste vollständige Stahlbeton-Bau in Frankreich war. Sie wird

die Architektur Brasílias war aber nicht die Neuheit des Stahlbetongebrauchs als Faktor ihrer Spektakularität schlaggebend, sondern die Verfügbarkeit der notwendigen Rohstoffe in der Planalto-Region.

Der *Alvorada* war in erster Linie ein Werk von Kubitschek und für Kubitschek. In dieser Unternehmung ist seine Präsenz am stärksten spürbar, denn hier werden neben der Idee von *brasilidade* (durch Anspielung auf Plantagehaus und Veranda) und die Glaubenspflicht (durch die exponierte Präsenz der Außenkapelle) in erster Linie die Ewigkeitswille eines Herrschers interpretiert. Der *Alvorada* stellt als Residenz aber auch als Ort politischer und diplomatischer Repräsentation eine fundamentale Bühne der Fortschrittsrhetorik dar: Kubitscheks legendärer, emblematischer Satz vom 02.10.1956 "*Aus dieser Hochebene....*"³⁵¹ wurde auf die mit goldenen Fliesen verkleideten Wand des Empfangssaals eingraviert. Kubitschek verlangte etwas Monumentales, das noch "spektakulärer" sein sollte.³⁵² Niemeyer veränderte daraufhin den Entwurf und machte ihn viel einfacher, viel horizontaler und schlichter und strich die Dachkonstruktion aus dem Projekt weg. Im zweiten Projekt wirkt der gesamte Bau schmaler und länger; auf dem Dach steht die Marquise-Konstruktion nicht mehr. Auch das Rednerpodium und die Rampe wurden entfernt. Die Kapelle steht nun unmittelbar nah am Palast, durch einen Steg verbunden. Der geschwungene Teich des ersten Entwurfs ist durch zwei quadratische Wasserflächen ersetzt (**Abb. 73,74, 76**).

Diese Wünschäußerung Kubitscheks bezüglich des Entwurfs stellt in der Baugeschichte Brasílias ein seltenes Dokument über die Ansprüche des Bauherren gegenüber seinem Auftragnehmer dar. Denn es existierten weder einen Briefwechsel Kubitschek-Niemeyer noch Notizen des Architekten über Hinweise oder Änderungsvorschläge. Ursprünglich sollte der Palast aus nacktem, Sichtbeton bestehen -wahrscheinlich eine Anspielung an die nackten Flächen von Le Corbusier in Chandigarh im Jahr 1951³⁵³. Auf Wunsch von Kubitschek wurden aber die Pfeiler mit Marmorplatten verkleidet³⁵⁴. Interessant zu bemerken ist hierbei, dass in früheren Presse-Aufnahmen die Pfeiler noch ohne Marmorverkleidung abgebildet

oft « Heilige Kapelle aus Stahlbeton » benannt.

³⁵¹ Siehe Abschnitt 5.4. "Die Bühne des Fortschritts".

³⁵² Nach eigener Erzählung von Kubitschek waren seine Worte: "*Was ich möchte, Niemeyer, ist ein Palast, den noch in hundert Jahren bewundert werden kann*". Vgl. Ernesto Silva, "*História de Brasília*", 1970, S. 219

³⁵³ Die Stadt Chandigarh, Verwaltungshauptstadt vom indischen Bundesstaat Punjab war aus dem Reißbrett erbaut. Le Corbusier übernahm ab 1951 den Entwurf und Bau der Regierungsgebäuden, insbesondere den aus Sichtbeton konzipierten Kapitöl-Komplex.

³⁵⁴ Im *Diário de Brasília* wird berichtet, dass die Marmor-Verkleidung der Fassade Ende Oktober 1957 beginnt.

sind. Erst in der offiziellen Fotoreportage von Gautherot³⁵⁵ aus den Jahren 1961 und 1962 werden die Marmorfliesen abgelichtet (**Abb. 79, 80**). Niemeyer kommentiert über die Ansprüche seines Bauherren:

*"Juscelino liebte das Monumentale. Ich überlegte, daß ich den Alvorada mit Prunk bauen könnte, wie eine Erinnerung an die alten Schlösser, mit jenen herrlichen Gemälden, prächtig dekorierten Decken. Es gab aber dafür keine Zeit. Aber ich bin mir dabei sicher, hätte ich Juscelino das vorgeschlagen, wäre er von dieser Idee absolut begeistert gewesen. Er fürchtete sich vor Nichts, nicht einmal vor dem Kommunismus "*³⁵⁶

Auch die landschaftliche Gestaltung sollte dem Präsidenten -wie dem Herren eines Plantagenhauses- die Weite und Pracht seines Besitztums vergegenwärtigen: Die ausgedehnten Grünflächen rund um den Palast und die Perspektive, die der Palast aus der Ferne bietet (**Abb. 66, 78**), sind eine deutliche Anspielung an die "*casa grande*", großes Haus mit Veranda, die in Brasilien zur Kolonialzeit typisch für das Herrenhaus im Zentrum einer Kaffeplantage war:

*"/...und der Palast suggerierte Dinge der Vergangenheit. Die horizontale Orientierung der Fassade, die lange Veranda, die ihn schützt, die kleine Kapelle, die in der gesamten Komposition an unsere alten Plantagenhäuser erinnert."*³⁵⁷

Die Verkleidung der Fassaden -d.h. grundsätzlich der Säulen und Stützelemente- mit Marmorplatten steht in starkem Kontrast zu der plastischen Konzeption von Niemeyer, der die Oberflächen aus Stahlbeton auch im Alvorada vom Anfang an nur verputzt haben wollte. Und gerade durch diese künstliche Behandlung der reinen, für die Textur des Betons viel adäquatere oder anzupassende Formen (Parabeln, großzügige Kurven, konkaven und schmalen Stirnseiten der Pfeiler, z.B.) bekommt der gitterartige Säulengang die Qualität von einer vorgesetzten Maske, von einem artifiziellen Apparat. Das was im Auftrag des Bauherren wie ein Aggregat nachgebaut werden mußte, macht diese gegenüber stehenden Paläste nicht klassischer sondern künstlicher, unechter. Diese technische Veränderung ist weit mehr als nur architektonisch oder ästhetisch bedeutend: Der Wunsch des Präsidenten nach einer gründlichen Veränderung der äußerlichen Erscheinung des Bauwerkes zeigt erstens, daß Niemeyer kein genaues Konzept bei der Projektphase vorgelegt haben kann; zweitens, daß

³⁵⁵ Gautherot, Marcel (Paris, 14 de julho de 1910 — Rio de Janeiro 1996) Vrlg. Brasiliens Moderne 1940-1964: Fotografien von Marcel Gautherot, José Medeiros, Hans Günter Fleig und Thomaz Farkas aus dem Instituto Moreira Salles, Sept 2913. Januar 2014, Berlin, Museum für Photographie.

³⁵⁶ Niemeyer, Oscar : Zitiert von Ronaldo Costa in "*Brasilia Kubitschek de Oliveira*", 2001 S. 149

³⁵⁷ Niemeyer, Oscar: *Minha arquitetura*, Rio de Janeiro 2000, S. 39

Niemeyer zu Kompromissen -bzw. zur Erfüllung von Kubitscheks Ansprüchen - bereit war. Ob es diesbezüglich eine Diskussion mit dem Bauherren stattfand, ist nicht belegt, genauso wie keine glaubhafte schriftliche Dokumentation existiert über die Formalitäten dieses Auftrags - sehr wahrscheinlich verbal während eines Besuchs der Baustelle vereinbart..

4.2.4 Strategien für das *architektonische Schauspiel*. Die Privatkapelle

In einem Artikel aus dem Jahr 1961 nennt der Schriftsteller Oswaldo Orico Brasília "*a Acrópole do Planalto*". Er kommentiert Niemeyers architektonische Kühnheit und beschreibt die klassische Iktinos- Säule³⁵⁸ wie eine Art Segel in der Fassade. Auch wenn es sich hierbei um propagandistische Floskeln handelt, die absichtsvoll in der Monatszeitschrift *Acrópole* in Rio publiziert wurden, zeigt Oricos Artikel sehr deutlich, wie sehr die Vermarktung Brasílias in der Presse auf das Spektakuläre und auf das Innovative zurückgriff.³⁵⁹ In der **Abb. 90** kann man links das Cover der Wochenzeitung "*A Gazeta*" (São Paulo, März 1960) sehen. Rechts das Plakat einer Fotoausstellung des uruguayisch-brasilianischen Kulturinstituts in Montevideo, auf der Nr. 19 von *Módulo* veröffentlicht. Auch die internationale Presse zeigte, daß Kubitscheks Residenz die brasilianische Moderne sofort interessant und zum Diskussionsstoff machen konnte: "Der Spiegel" erwähnte bereits Anfang 1959 die Monumentalität als entscheidenden Faktor im Oeuvre Oscar Niemeyers.³⁶⁰

Steht man vor der Fassade des *Alvorada*, fragt man sich zuerst, für *wen* Niemeyer den Palast eigentlich baute. Wer sollte hier durch sein architektonisches Schauspiel angesprochen, überrascht, beeindruckt werden? Weltweit scheint die symbolische Kraft der Architektur als Metapher der Macht *sichtbar* zu sein - ob der Louvre, der Dogenpalast, oder Buckingham Palace-, vor allem durch ihre Monumentalität und durch die Präsenz in einer urbanen und städtebaulich komplexen Umgebung. Der *Alvorada* ist hingegen ein intimes Opus, eine Abstraktion der Moderne und dazu in einem Ort der großen Stille und Einsamkeit. **Abb. 66 und 78** zeigen aus verschiedenen Entfernungen die Fassade des Alvorada. Der Baukomplex liegt in Mitten einer räumlichen Unendlichkeit und ist vom eigentlichen Masterplan geographisch komplett abgegrenzt. Zwischen dem Palast und dem Platz der drei Gewalten liegen etwa drei Kilometer (**Abb. 65**) Der Alvorada befindet sich in einer flachen,

³⁵⁸ Säulentyp des griechischen Parthenons. Iktinos und Kallikrates waren u.a. Architekten am Bau der Akropolis beteiligt.

³⁵⁹ Orico, Oswaldo "*A Acrópole do Planalto*" in: Zeitschrift *Acrópole* 1961 1961, S. 227

³⁶⁰ "Als das markanteste Brasília Projekt gilt die monumentale Glas-Stahl-Residenz, die Niemeyer für Kubitschek entwarf. Das Gebäude wird von einem girlandenartigen System schlanker Betonstützen getragen, die das Bauwerk quasi über dem Erdboden schweben lassen..." Zitiert aus Der Spiegel: "Der Riese räckelt sich", 15.07.1959, S. 60

durchgehend grünen Landschaft und ist umgeben von Parkanlagen aus Sabana-Vegetation und einigen Autostraßen, die das heutige Palace Hotel und andere Einrichtungen auf der Nordost-Seite miteinander verbinden. Aus der Ferne wirkt der Komplex keinesfalls spektakulär und scheint sich in der Natur des Hochplateaus fast zu erlöschen. Erst aus der Nähe wird der Besucher von den subtilen Details und der filigran bearbeiteten Marmorfläche angesprochen. Es wurde hier auf eine eloquente Monumentalität verzichtet, Niemeyer lehnte alle Lösungen ab, die die Horizontalität des Gebäudes stören würden, und verhüllt fast dessen eigene physische Präsenz.

Die Fassade spiegelt sich im Wasser zunächst als Kulisse im Kontrast zu den Bronzefiguren von Alfredo Ceschiatti³⁶¹, erst dann fängt man an, durch das wechselnde Licht den *chiaroscuro* der Säule wahrzunehmen. Es ist gerade dieses dekorative Requisit, durch welches die Kulissenhafte von Niemeyers Inszenierung der Fassade stark betont wird. Im Vordergrund, ca. 20 Meter von der Säule-Kolonnade entfernt, erscheint rechts vom Palasteingang auf dem Wasserspiegel Alfredo Ceschiattis Plastik „*As Iaras*“³⁶². Die Bronzeskulptur will dem Besucher am deutlichsten das Zusammenspiel zwischen Architektur und Skulptur ins Auge führen –Brasília als *Synthese der Künste*-, wo Poetisierung und fast ätherische Leichtigkeit aufeinander wirken. Die Forschungsliteratur über die Architektur des *Alvorada*, die sich praktisch bis heute - von den grundlegenden Texten Underwoods und Bruands abgesehen- auf der technischen Darstellung von Essvein de Almeida (2012) beschränkt, liefert keinen Kommentar über Ceschiattis-Gruppe vor der Hauptfassade. Wir stehen nicht nur vor einem dekorativen Bestandteil der Fassade, sondern eher vor einem bedeutenden szenographischen Requisit: Die entspannende Haltung der Figuren, ihre Gestik, das banale und intime Spiel mit den Haaren, die Drapierung der leichten Tücher, die ihre Nacktheit diskret verbergen, alles betont die Horizontalität der Komposition. Suggestiert die leicht erotische Anmut ihrer Körper, der die Kurven betont, eine Anspielung auf Niemeyers poetische Verherrlichung des Weiblichen? Es gibt aber kein Dokument über einen indirekten Auftrag Niemeyers für dieses Werk von Ceschiatti. Die Leichtigkeit und die Eleganz der ruhig sitzenden Wassergöttinnen stehen auffallend günstig im Einklang mit der Harmonie und mit dem geometrischen Rhythmus der segelförmigen Säule der Fassade (**Abb. 76, 84 und 97 links**).

Der Sinn des *espetaculo arquitetural*, des architektonischen Shows oder Schauspiels

³⁶¹ Siehe Abschnitt 5.4. "Die Bühne des Fortschritts"

³⁶² **Iara** oder **Uiara** (do tupi 'y-*iara*, "*senhora das águas*") oder *Mãe-d'água*, (dt. "Mutter des Wassers") nach dem brasilianischen Folklore, war eine Sirene die im Fluss Amazonas wohnte, hatte lange grüne Haare und braune Augen.

besteht bei dem *Alvorada* -als Präsidentenresidenz- in der unmittelbaren Wahrnehmung und im "ästhetischen Genuß" eines Betrachters, der in Brasília- als Verwaltungsstadt zunächst überwiegend aus einer Elite von Politikern, Diplomaten, Funktionären und internationalen Prominenten bestehen soll. Die Noblesse und die schlichte Eleganz, die das Gebäude ausstrahlt, sind Resultat der visuellen Qualitäten des Steins, der Raffinesse beim Einsatz der Mittel und seinem harmonischen Einklang mit der Natur. Und trotzdem wird hier zugleich eine Monumentalität ausgedrückt, welche Hierarchie und Macht nicht durch das Feierliche, das Furchterregende zu vermitteln vermag, wie bei so einem Gegenstand der Machtarchitektur üblich wäre, sondern durch das Privileg des Herrschers, sich in einer prächtigen und vor allem naturverbundenen Umgebung zu bewegen: Die Inszenierung der Macht heißt bei Niemeyer aber Leichtigkeit und subtile aber auch starke Assoziationen mit der brasilianischen Tradition.

Die Hauskapelle, die ursprünglich rechts des Palastes und in relativer Entfernung geplant wurde, bildet auf der linken Seite, nördlich des Hauptgebäudes, nicht nur eine physische Verlängerung der Fassade sondern ist ein Bestandteil des gesamten frontalen Bühnenbilds. Sie ist sogar durch einen schmalen aber betont sichtbaren Laufsteg mit dem Palast verbunden. Ein Rednerpult vor der rechten Seite der Hauptfassade war im ersten Projekt vorgesehen, wurde allerdings gestrichen³⁶³ (Abb. 73, 73a, 74). Die kleine Kapelle für *Nossa Senhora da Conceição* (dt. Empfängnis) besitzt im Kontext des Präsidentenwohnsitzes eine mehrfache Bedeutung. Kann man die barock verspielte Spiralwand der Kapelle als eine Anspielung an *Nôtre Dame du Haut* in Ronchamp ansehen?³⁶⁴ (Abb. 87, 88, 89). Auch nicht unwahrscheinlich ist in der Formenwahl ein Zitat der Geometrie des Plenarsaals in von Le Corbusier in Chandigarh (Punjab, Indien) (Abb. 87a).

Le Corbusier besichtigte 1960 Brasilia und sagte zu Oscar Niemeyer: „*Oscar, vous faites du baroque, mais vous le faites très bien.*“³⁶⁵ Es ist nicht überliefert, ob der Meister damals wirklich vor dem Alvorada bzw. vor der Kapelle stand. Oscar Niemeyer fühlte sich Le Corbusier verpflichtet, zumindest in dieser Zeit, selbst wenn er seinen Abstand vom Funktionalismus, genauso wie vom internationalen Stil, und besonders vom Chandigarh-Bruttalismus immer wieder laut deklarierte. Man sollte jedoch andere Prioritäten beim

³⁶³ Die Entwürfe des ersten Projekts von 1957 sind auf einer Reihe "Estudios Preliminares" (Vorstudien) in der Bibliothek der Faculdade de Arquitetura, Universidade de Brasília, vorhanden

³⁶⁴ Le Corbusiers Wallfahrtskirche "Nôtre Dame du Haut" in Ronchamp, Frankreich, war 1955 fertiggebaut. Vgl. Pauly, Danièle: *Le Corbusier: die Chapelle von Ronchamp*, Basel 1997

³⁶⁵ Niemeyer, Oscar: Statement aus Bailby, Edouard 1993, S. 21

Entwurf der Kubitschek-Kapelle erwägen: Hier wird vor allem das Image des Staatsmannes beachtet: Diese draußen exponierte katholische Kapelle ermöglicht Kubitschek seinen Respekt vor dem Volksglauben wirkungsvoll zu beweisen. Sie steht in beiden bekannten Vorprojekten immer draußen und ist direkt mit dem Palast verbunden, egal ob rechts oder links der Hauptfassade. Niemeyer verzichtete bewußt auf einen Raum des religiösen Zurückziehens im Inneren des *Alvorada*, denn damit wäre eines der raffiniertesten Bühnenrequisiten seiner Inszenierung hinter den Kulissen unsichtbar geblieben. Architektonisch konzentriert er sich auf zwei halbkreisförmigen Mauern, die von außen wie eine Schnecke aussehen. Hierdurch werden mit der Architektur geläufige Strukturen des Internationalen Stils aufgedeckt, die sogenannten attraktiven „free-form Hüllen“, insofern man den Begriff von Pier Luigi Nervi benutzen möchte³⁶⁶. Die Kapelle wirkt wie ein durchdringendes Signal der Moderne, ein Zeichen, das den Stereotyp von Kubitscheks Modell des „Fortschritts“ plakativ illustriert. Die geschwungene Linie, die offensichtlich die Kurve der Segel-Säule an der Palastfassade begleitet (**Abb. 89**) zitiert das Pathos kolonialer Altarmotiven des brasilianischen Barock. Niemeyer schafft damit eine Fassadenarchitektur, die in erster Linie *formal*, dekorativ wird -was Le Corbusier als „Niemeyers Barock“ bewunderte- und die wir als *maskenhaft* bezeichnen möchten. Denn Niemeyers Fassadenkonzeption des *Alvorada* wird zur wahren *Maske* des Palastes und Symbol für eine *Modernidade*, mit der Brasilia sich als umstrittene Utopie imponieren sollte.

Maske, visuelles Schauspiel, Inszenierung der Schönheit? Alle sind Begriffe, die das Oeuvre Niemeyers nicht definieren können, und gleichzeitig durchaus betreffend erscheinen. In einem Gespräch über Niemeyers Architektur im Jahr 2012 mit dem Herausgebers des Buchs *Oscar Niemeyer: 'Wir müssen die Welt Verändern'*³⁶⁷, kommentiert der Architekt Ruy Ohtake "Oscar hat zu mir immer gesagt /.../ die Schönheit, der Ästhetik sei die erste Funktion der Architektur. Frank Gehrys Museum für Bilbao hat diese Stadt verändert. Achtzig Prozent der Besucher des Museums wissen gar nicht, was dort ausgestellt ist, sondern kommen nur wegen der Schönheit des Bauwerks. Was also stehe an erster Stelle?"³⁶⁸. Das visuelle Schauspiel hat Niemeyer oft mit Begriffen wie *die Überraschung, das Erstaunliche* oder *das Neuartige* verbunden:

³⁶⁶ Nervi, Pier Luigi : *Admiración y dudas*", in : *Casabella* April 1959.

³⁶⁷ Titel der Originalausgabe : *Il mondo è ingiusto*, erschienen bei Mondadori, Mailand 2012

³⁶⁸ Ohtake, Ruy: Zitiert aus "Oscar Niemeyer: *Wir müssen die Welt verändern*", Herg. von Alberto Riva, München 2013.

“Ein Gedanke Baudelaires hat mir sehr gefallen. Er sagte: was das Schöne definiert ist die Überraschung und das Neuartige“³⁶⁹

Oft betont Niemeyer die Bedeutung des Spektakulären und des Neuen als Grundlagen seiner Architektur. Meistens beschränkt sich aber seine Theorie auf das Anekdotisch-Emotionale, wie er -im Alter von einhundert Jahren- im Laufe des Interviews für den Dokumentarfilm *“Das Leben ist ein Hauch”* (2007) immer wieder betonte. Im voluminösen autobiographischen Material des Oscar Niemeyer wurde seine Architektur -jenseits des floskelmäßigen Allgemeines- nie wirklich definiert. Niemeyer zitierte immer wieder den o.g. Satz des französischen Symbolisten Charles Baudelaire³⁷⁰, genauso oft wie er über seine unerfüllten Traum erzählte, "so spektakulär bauen zu können wie die Surrealisten Jean Carzou oder Yves Tanguy³⁷¹ malen konnten". Solche Aussagen gewannen bisher keine große Beachtung für die Interpretation seiner Architektur als Show oder Schauspiel, zumal Niemeyer nie eindeutig definierte, was er unter *“espetáculo arquitetural”* oder *“espaço arquitetónico”* verstand – zwei Ausdrücke, die er bereits Ende der 50er. Jahre in Artikeln und Interviews zu verwenden anfang. Er hat erstaunlich viel über seine Architektur geschrieben³⁷², jedoch selten präzise und konzeptuell.

Niemeyer betrachtet und erklärt seine Architektur entschieden radikal als „Schauspiel“ oder „architektonischen Raum“: Show, emotionaler Moment des Betrachter-Zuschauers, für welchen der Architekt nichts mehr tun kann als eben ein ästhetisches, ephemeres Erlebnis zu bieten. Viele Jahrzehnte später wiederholte Niemeyer dieselbe Begriffe: Spaß, Erstaunen, Neues.

„/.../ich versuche Überraschungen zu schaffen. Ich weiß, daß wir den Armen dabei nichts bieten können, aber sie können vor den Gebäuden halten und eine Weile Spaß, Erstaunen, etwas Neues vor sich haben“.³⁷³

Seine Intention, ein wahres architektonisches *Überraschungsspiel* im Platz der drei

³⁶⁹ Niemeyer, Oscar: Statement aus dem TV-Interview "Roda Viva", Sao Paulo, 1997

³⁷⁰ Baudelaire, Charles-Pierre (1821-1867), französischer Schriftsteller und einer der bedeutendsten Lyriker der französischen Sprache. Er ist vor allem durch seine Gedichtsammlung *Les Fleurs du Mal* bekannt geworden und gilt als wichtiger Wegbereiter der literarischen Moderne in Europa.

³⁷¹ Carzou, Jean: franco-armenischer Maler (Syrien 1907, Frankreich 2000); Tanguy, Yves, französischer Maler des Surrealismus (Paris 1900, Connecticut 1955)

³⁷² Besonders bekannt sind seine Aufsätze *"Minha Arquitetura"*, *"Como se faz Arquitetura"*, *"Conversa de Arquiteto"* *"Forma e Função na arquitetura"*, *"A forma na Arquitetura"*, *"A Imaginação na Arquitetura"*, manche davon später als Buch veröffentlicht (siehe Literaturverzeichnis)

³⁷³ Niemeyer, Oscar: Statement aus dem Dokumentarfilm *„Das Leben ist ein Hauch“*, Regie Fabiano Maciel 2009

Gewalten³⁷⁴ zu inszenieren³⁷⁵, wurde von ihm selbst oft thematisiert. Stolz wiederholte er oft den Kommentar Le Corbusiers vor der Rampe des Kongreßgebäudes: „*Oscar, ici il-y-a de l'invention*“³⁷⁶ Seine Vorstellung des Spektakulären heißt aber nicht imposante und schwere Volumen, sondern das ästhetisch Emotionale als zentralen Gedanken zu verankern, vielmehr die sinnliche und geistige Suche und Sehnsucht nach Ordnung und Harmonie gemeint, mit der Le Corbusier das architektonische Wahrnehmungsphänomen definierte³⁷⁷.

4.3 Der Raum *Praça dos Tres Poderes*: Monumentalität und Bühnenbild

Der Präsidentensitz im *Alvorada* Palast war für Niemeyer eine frühe Gelegenheit, seine Genialität zur Schau zu stellen. Er diente auch den Bauherren dazu, ein Gebäude voller Zeichen und Symbole der „*brasilidade*“ und der religiösen Tradition in Bezug auf die Kolonialwelt der „*casa grande*“ zu präsentieren. Das Bauwerk bot Niemeyer zum ersten Mal die wirklich absolute Freiheit, ein extravagantes und sensationelles Werk zu entwerfen, seitdem er als Architekt 1951 durch das Copan-Apartmenthaus (**Abb. 13**) und die Bauten des Parque Ibirapuera in São Paulo, von den frühen Erfolgen mit Pampulha in Belo Horizonte abgesehen, bekannt wurde (**Abb. 11**). Das was Niemeyer 1958 mit der Inszenierung dieses flachen, wie bei einer Kulisse nur von einer Seite visuell wirksamen Säulengangs, versuchte, sollte er kurz danach am Platz der Drei Gewalten in einer komplizierten, viel konsistenteren Form durchsetzen. Er übernahm die Parabel und die Struktur eines Säulenganges aus dem Alvorada in einer eher dreidimensionalen Form. Seine Inszenierung einer maskenhaften, fassadenartigen Architektur möchten wir nur am Beispiel der emblematischen Bauten am Platz der drei Gewalten zur Diskussion bringen.

4.3.1 Parlamentshaus und Staatsmächte: *Promenade des Erstaunens*

Bei der Realisierung des von Lucio Costa vorgeplanten Bauten mußte Niemeyer sich neben der Erfüllung praktischer Fragen zur Regierungsverwaltung mit Aspekten wie

³⁷⁴ Kürzel für *Platz der Drei Gewalten*

³⁷⁵ Luigi 1987 und Bruand 1999

³⁷⁶ Bailby, Edouard 1991, S. 16

³⁷⁷ *Der Architekt verwirklicht durch seine Handhabung der Formen eine Ordnung, die eine reine Schöpfung seines Geistes ist: Mittels der Formen rührt er intensiv an unseren Sinne und erweckt unser Gefühl für die Gestaltung. Die Zusammenhänge, die er herstellt, rufen in uns tiefen Widerklang hervor; er zeigt uns den Maßstab für die Ordnung, die man als Formen im Einklang mit der Weltordnung empfindet.*“ aus Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*. Berlin-Frankfurt/Main-Wien 1963. S. 159

Monumentalität und Raumsymbolik auseinandersetzen. Zwei Faktoren bestimmten hier Niemeyers Aufgaben : a) die feste Lage der Gebäude, die Niemeyer aus Costas Plan grundsätzlich übernahm b) die szenenhafte Konzeption der staatlichen Instanzen. Das Ensemble des Parlaments -*Palácio do Congresso Nacional* (Abb. 91 - 96)- bestehend aus zwei Plenarsälen und den Verwaltungstürmen; der Regierungssitz -*Palácio do Planalto* (Abb. 98 - 101)- und der Oberste Gerichtshof -*Supremo Tribunal Federal* (Abb. 102 - 105)- bilden das Dreieck vom Platz der Drei Gewalten -*Praça dos Tres Poderes* (Gesamtaufnahme in den Abb. 91, und 95 - 96). Auf dem weitläufigen Platz befinden sich zwei Plastiken: die Allegorie der *Justitia*³⁷⁸ aus Granit, vor dem Gericht, und zwei männliche Gestalten aus Bronze, die man als Krieger oder als Bauarbeiter deutet, Bruno Giorgis "*Os Candangos*" (Abb. 114). Ein abgesenktes, unbenutztes Teehaus und das Museum der Stadtgründung -*Museum da Fundação da Cidade* (Abb 91 und 183) - waren sonst bei der Einweihung der Hauptstadt die einzigen Gebäude auf dem Platz.

Das *Congresso Nacional* (Abb. 94 - 96) ist neben der Kathedrale ein Wahrzeichen von Brasília³⁷⁹ und besteht grundsätzlich aus einem flachen Sockelbau, auf dem zwei zentrale Scheibenhochhäuser mit den Büros der Abgeordneten stehen. Links und rechts davon liegen zwei schalenförmige Gebäudeteile, in denen beide Plenarsäle untergebracht sind. Der Senat links (Nordseite) hat eine konkave Kuppelform, das Abgeordnetenhaus rechts (Südseite) gleich, erinnert mit seiner konvexen Form an eine flache Schüssel. Zu dem Parlamentskomplex gehören noch weitere Gebäude in der Umgebung, die zum Teil durch unterirdische Tunnel miteinander verbunden sind. Das aufwendige Bauprogramm, von dem Wilhelm 1960 sagte, "es sei mit absoluter Einfachheit gelöst", bildete in Wirklichkeit eine große Herausforderung. Niemeyer deklarierte über seine ästhetische Konzeption 1961, das Ziel,

*„...eine schöne und klare Struktur – ohne funktionalistische Beschränkungen – zu finden, die die Hauptgebäude – die eigentlichen Paläste– definiert und charakterisieren sollte, innerhalb des unvermeidlichen Maßstabs der Einfachheit und Vornehmheit. Aber im Grunde beschäftigte mich, daß diese Gebäude etwas Neues und Anderes sein sollten, die der Routine entkommen, in der die gegenwärtige Architektur melancholisch stagniert.“*³⁸⁰

³⁷⁸ Siehe Abschnitt 5.4 "Die Bühne des Fortschritts".

³⁷⁹ Die Bauarbeiten an der Kathedrale wurden, nach der Errichtung des Betonskelets, wegen Baustoffmangel und aufgrund technischer Schwierigkeiten mit der Fabrikation der Spezialglasplatten der *Vitraux*, für lange Zeit eingestellt. Erst 1970 konnte Brasília's Domkirche eröffnet werden.

³⁸⁰ Niemeyer, Oscar: Zitiert von Alexander Fils 1982, S. 87

Die gewagte Geometrie der Plenarsäle war das Ergebnis reifer Überlegungen, was Niemeyers Skizzenheft *Estudios Preliminares* (Vorstudien)³⁸¹ von 1957/1958 bezeugen kann. In der Veränderung des ersten Entwurfs des *Congresso Nacional* wird deutlich, daß Niemeyer einen ungebrochenen Ausblick auf die Breite der Esplanade haben wollte, nämlich vom westlichen Sektor der Monumentalachse am Fernsehturm³⁸² aus bis hin zum östlichen Horizont hinter dem Platz³⁸³. Im ersten Projekt waren beide Plenarsäle als zwei Verlängerungen gedacht, nord- und südwärts des flachen Körpers, die von den *Alvorada*-Säule getragen werden sollte. Das ganze Ensemble sollte demnach den Platzraum schneiden und den eigentlichen Platz verbergen.³⁸⁴ Niemeyer erinnerte sich noch 2009 daran, wie wichtig es ihm war, dem Platz der Drei Gewalten eine grandiose, monumentale Wirkung zu verleihen:

*Ich wollte das Dach (des Kongreßpalastes) auf der Ebene der Autostraßen konzipieren und damit auf der Sichtebeine der Besucher, damit sie, direkt wenn sie kommen, auf den Platz schauen konnten.*³⁸⁵

Insofern war von Lúcio Costa die Plazierung des horizontalen Körpers des *Congresso Nacional* auf unter der Straßenebene des *Terraplain* gedacht und nicht auf der Ebene der Ministerien und des PdG. So liegt das Dach des *Congresso* optisch auf der Straßenebene: aus der Ferne sind die „uninteressanten“ unteren Baukörper nicht mehr sichtbar. Stattdessen sieht es so aus, als würde die schüsselförmige Plenarkuppel auf dem Rasen ruhen (**Abb. 93, 94**). Nur selten zeigen die Fotoaufnahmen vom Kongreßgebäude deutlich, daß die Straßenebene auf beiden Seiten des unteren Bürohauses (also unterhalb der Kuppeldach) in Wirklichkeit nicht auf derselben Ebene der gesamten Monumentalache stehen, sondern einen Hang bilden, dessen Höhepunkt das Niveau der Kuppel-Esplanade erreicht. Die Erklärung also, daß die eigentlichen Parlamentsräumlichkeiten unterhalb der Kuppel "unterirdisch" platziert seien, um aus der Monumentalachse einen ungestörten Blick der Platz der drei Gewalten zu ermöglichen,

³⁸¹ Vgl. Elcio G. da Silva und Manoel M. Sanchez, *Arquitetura dos Anexos da Praça os Três Poderes. O caso de Congresso Nacional*, Univ. de Sao Paulo FAU-USP, 2009

³⁸² Die Basis des Fernsehturms wurde von Lúcio Costa entworfen und zum einweihungstermin fertiggebaut. Mit 75 m Höhe bietet die zweite Ebene eine ideale Blickperspektive der gesamten Monumentalachse bis zum Platz der Drei Gewalten.

³⁸³ Kürzel für Platz der drei Gewalten

³⁸⁴ Gorowitz schreibt in seiner Studie über Maßstäbe und Proportionen in der Gestaltung Brasílias: „Beide Räume werden dann im definitiven Projekt wieder integriert, dank dem Kunstgriff der „unterirdischen“, Platzierung der Dienstgebäude, damit sein Dach auf der „virtuellen“ Ebene der Esplanade liegt, und als Grundfläche für die beiden Kuppeln fungiert. So integriert sich der Platz zur Monumentalachse“. Vgl. Gorowitz, Matheus: *Brasília, uma questão de escala*, Projeto Verlag, Hrsg. Julio Katinsky, Rio de Janeiro 1985, Seite 37

³⁸⁵ Niemeyer, Oscar: *Minha Experiência em Brasília*, Rio de Janeiro 1961, S. 27

stimmt nicht: Gleich nach der Querstraße, die Wasserspiegel und Gründungsmuseum trennt, steigt im Osten des Kongressgebäudes die Straße mit einer Neigung von ca. 25 Grad, die dann waagrecht die gesamte Breite der Kuppellesplanade aufnimmt, um auf der linken Seite im Westen wieder die normale Ebene der Esplanade der Ministerien und der Achse zu erreichen (**Abb. 95-96**). Für einen Betrachter, der vor dem Kongress steht -egal in welcher Entfernung- wird der Blick auf den Platz der drei Gewalten verhindert. Aus der weit entfernten Perspektive, z.B. aus der Mitte der Monumentalachse, scheinen Kuppel und Schale optisch auf der Bodenebene der Esplanade zu liegen, der Verkehrshang stört nicht mehr, weil er sich in der Horizontlinie verliert. Diese Perspektive, wahrscheinlich der spektakulärste Anblick der Monumentalität im Brasílias Regierungsviertel, wurde von Lucio Costa präzise vorgeplant und von Niemeyer getreu umgesetzt (**Abb. 94**). Costa kommentiert:

„Innerlich fühlte ich, daß durch diese Lage der Platz einerseits den Kontrast zwischen Zivilisation als Führender Kraft des Landes und der wilden Natur des Cerrado verdeutlichen sollte und andererseits, daß diese Wildnis den dreieckigen „zivilisierten“ Bereich des Platzes treffen konnte.“³⁸⁶

Das Spektakuläre des Ensemble des *Congresso Nacional* inspirierte, genauso wie der extravagante Säulengang des Alvorada, die unterschiedlichsten Assoziationen und Interpretationen. Die Einsamkeit des Betrachters vor einer schlichten und monumentalen Geometrie, welche Alberto Moravia bereits 1960 als „metaphysische Einsamkeit“ bezeichnet³⁸⁷, setzt meistens aber eine unendliche Perspektive voraus, die der Fotograf Marcel Gautherot am besten festzuhalten wußte. *Schalen, Schüssel, Teller, Waschbecken* sind für die Dachkonstruktion der Plenarsäle einige geläufige Assoziationen. Alberto Moravia bezeichnet es auch etwas abwertend als „Bratpfanne“. Nach einem Besuch in Brasília 1960 schrieb Moravia:

„...aber die Betrachtung dieser Bauwerke, die als hohe Türme in mitten unendlicher Leere emporragen, suggerieren sofort die Orte und Monumente in den antiken Autokratien, z.B. Persépolis, mit ihren gigantischen Säulen vor der enormen Flachebene des Territoriums wie es nicht anders in Brasília der Fall ist. Die autokratische Atmosphäre ist durch die metaphysische Einsamkeit der Asphalt-Platten, auf denen die Gebäude entstehen, betont. Solche urbane Einsamkeit, wie die surrealistischen Perspektiven eines De Chirico oder Dalis bereits gezeigt haben, drücken die innerliche Beunruhigung und die Orientierungslosigkeit des modernen Menschen sehr gut aus.“³⁸⁸

³⁸⁶ Costa, Lúcio: Zitiert von Matheus Gorowitz 1985, S. 38.

³⁸⁷ Moravia, Alberto (Rom 1907-1990) : aus „*Brasília barocca*“, *Corriere della Sera*, Mailand 28.08, 1960

³⁸⁸ Ebenda

Umberto Eco beschäftigte sich bereits 1968 in seinem Aufsatz *Architektur und Kommunikation* mit einer "Dekodierung" des symbolischen Ensembles am Platz der drei Gewalten von Brasília. Über den extravaganten Entwurf der Plenarsäle im Kongresshaus äußerte sich auch Umberto Eco (1932-2016) in "*La struttura Assente*"³⁸⁹ aus 1968 in der Diskussion dessen "denotierenden" und "konnotierenden" Gehalts.. Eco erklärte, wie die tatsächliche Funktion der Bauten -als Amphitheater oder Plenarsaal- durch einen skulpturalen Gegenstand versteckt, verfremdet wurden. In Wirklichkeit - und Eco hätte sicherlich später zu gestimmt- geht es aber bei Niemeyer gerade darum, beiden Plenarsäle als erkennbare Amphitheater-Form zu denotieren, also nichts anders als den Ort für Sitzungen des Parlaments zu verdeutlichen, zu "konnotieren"! (**Abb. 95a**). Dass Niemeyer aber eine extrem formale Auswahl trifft und wie beim Kitsch eine bestimmte Funktion in einem fremden Gegenstand (Waschbecken als Muschel, Schminkkasten als Buch, Sitzungssaal als Obtschale) anordnet, ist hier nur insofern wichtig, dass diese architektonische Entscheidung überhaupt spektakulär, überraschend wirkt. Ecos Kommentar lautete:

*"...Die konkaven und konvexen Formen der Amphitheater der beiden Kammern, die vertikale Form des zentralen Gebäudes dennotieren nicht unmittelbar die Funktion der Bauten -die Amphitheater sehen aus wie Skulpturen- und konnotieren nicht mit Sicherheit etwas leicht Erkennbares. Die Bürger haben von Anfang an die Symbole boshaft interpretiert und haben die konkave Form der Abgeordneten-kammer als großen Teller betrachtet, in welchem die vom Volk Gewählten die öffentlichen Finanzen verspeisen"*³⁹⁰

Auch für Ecos "politische" Färbung (am Ende des Zitats) in der Volkswahrnehmung der Metapher -Sitzungsraum/Speiseteller der Regierende- gibt es keinen Beweis. Kein Brasilianer -denkt hier der Verfasser- würde sich, zumindest zuerst, die Frage der Funktion der Abgeordneten-Schale stellen. Die Inszenierung von Niemeyer bestand aus imponierenden, überwältigenden Masken. Sie fordern einen emotionalen hedonistischen, nicht einen reflektierenden Zuschauer.

Niemeyers Vorliebe für weitausgespannte, statisch gewagte Kurven wurde in seiner Laufbahn als Weltarchitekt immer wieder mit der Poetisierung des Frauenkörpers und der üppigen Natur von Rio de Janeiro gern verbunden. Daß die Presse und überhaupt die Fachliteratur dieses Klischee gern übernahm, um der *free-form*-Manier des Meisters eine

³⁸⁹ *Einführung in die Semiotik* ist der Titel der deutschen Ausgabe, UTB 1972

³⁹⁰ Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, UTB 1972, S. 317

persönliche Note oder eine Rechtfertigung zu verleihen (Erotik, Beachtung des Weiblichen) kann die Tatsache nicht verleugnen, daß Niemeyer selbst dieses Klischee oft und insistierend gern ausnutzte und in Form eines weltberühmten Spruch verfaßte:

*„Der rechte Winkel zieht mich nicht an, und auch nicht die gerade, harte inflexible Linie, die der Mensch geschaffen hat. Was mich anzieht, ist die freie und sinnliche Kurve, die ich in den Bergen meines Landes finde, im mäandernden Lauf seiner Flüsse, in den Wolken des Himmels, im Leib der geliebten Frau. Das ganze Universum ist aus Kurven gemacht. Das gekrümmte Universum Einsteins.“*³⁹¹

Zeitlich nicht weit entfernt von Brasília, zeigt sein *„Siège du Parti Comuniste Français“*³⁹² in Paris eine weitere Version der Senatskuppel (**Abb. 97**, oben links). Es ist wie ein Klischee des „Modernen“, das er mit großer Insistenz dem Betrachter nahe bringen möchte, indem Niemeyer oft wiederholt *„das ist neu, Sie haben so etwas noch nie gesehen“*. Gilbert Luigi spricht von lyrischer Formensprache und von einer sinnlichen *mise en scène*, die das Repräsentative durch lyrische Inspiration zu ersetzen scheint.³⁹³ Niemeyer suchte

*„...solche Formen, die nicht auf dem Boden beruhen, rigide und statisch. sondern jene, die die Paläste wie in der Luft schwebend halten würden; sanft und weiße Formen in den unendlichen Nächte des Planalto“*³⁹⁴

Am nördlichen Platzrand liegt der Regierungssitz, der *Palácio do Planalto*, im Juli 1958 begonnen nach Niemeyers Entwürfen von 1956 (**Abb. 98 - 101**). Der Palast besitzt vier Etagen, die erbaute Fläche beträgt rund 36.000 m²; zum Komplex gehören vier weitere Gebäude. Die erste Etage beherbergt den Empfang und Räume für Pressekonferenzen, das zweite Geschöß wird von verschiedenen Besprechungsräumen und dem Sekretariat für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit eingenommen. In der dritten Etage befinden sich die Büros der wichtigsten Berater des Präsidenten und Teile des Präsidialamtes. Das Obergeschoß beherbergt unter anderem das Amt für institutionelle Sicherheit. Vier Reihen von Pfeilern im

³⁹¹ Niemeyer, Oscar: Zitat aus *The Curves of Time. Memoires*, London 2000

³⁹² Der Monumentalbau für den Sitz der *Partie Comuniste Francais* in Paris wurde bereits 1965 begonnen, viel später fertiggestellt und Ende der 70er. restauriert und teilweise umgebaut.

³⁹³ *„Wenn es stimmt, daß hinter den Formen in Brasilia doch eine fast autokratische Wille /Bedürfnis von Erhabenheit /Großartigkeit steckt, gefördert von Juscelino auf den Höhepunkt ihrer Darstellung, ist es auch zu erkennen, daß Niemeyer, in der Durchführung dieses ambitionierten Repräsentationsprogramms, das viel zu schwere Abbild der Macht zu einer lyrischen Inspiration transzendieren lässt, die architektonisch eine Emotionssprache spricht, bevor es die Absichten einer Rationalität offenbart. Zitiert aus Luigi, Gilbert 1987, S. 140*

³⁹⁴ Niemeyer, Oscar: *„Forma e funcao na arquitetura“*, in *Módulo* No. 21, Dezember 1980, pág 6-7

Inneren bilden das rationalistische Volumen des vierstöckigen Baus. An der Süd (Haupt)- und der Nordfassade wird die gewaltige Dach-Betonplatte von Stützsäulen getragen, die hier viel mehr die Funktion eines Pfeilers haben. Der Tragelement (neun an der Hauptfassade und elf auf der Nordseite) hat die Form eines Dreiecks, dessen längere Seite die eigentliche Tragsäule bildet, während die anderen Seiten zwei Kurven darstellen, die an eine Plattform -Hauptboden des Gebäudes- zusammen kommen. Die Fassade umfaßt die gesamte Breite am nördlichen Rand des Platzes, mit ca. 130 m. und ist durch neun Säulen geteilt, welche zwischen dem vierten und dem fünften einen über die Rampe zugänglichen sehr weiten Eingangsbereich, frei lassen. Erst bei einer näheren Betrachtung fällt auf, daß nur die Marmorverkleidung so spitz auf den Boden zuläuft, daß kaum noch eine Kontaktstelle übrig bleibt. Doch dahinter liegt, im Schatten versteckt, der breitere Betonkern der Säule. Eine Rampe führt zum ersten Stockwerk. An der Hauptfassade und mit dieser durch eine Brücke verbunden, steht das stark *dennotierende* Requisit einer Rednerbühne. Das Wasserbecken, welche die Fassade und die linke Seite umgibt, wurde erst in den 90er. Jahren vom Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx gebaut.

Strukturell wurde der Planalto -1958 als erstes Projekt nach dem Alvorada- in ähnlicher Form wie Kubitscheks Residenz mit einer das Gebäude umgebenden mächtigen Betonplattform, die gleichzeitig den Boden für die erste Etage bildet und vom außen durch gewaltige aber schlanken Stützelemente getragen wird. Neun davon sind an der Hauptfassade angebracht, wobei die Reihe durch eine Art Strebepfeiler am Haupteingang unterbrochen wird, um die Wirkung der Zugangsrampe zu betonen und dem eigentlichen Eingang Feierlichkeit und Monumentalität zu verleihen. Die Nordfassade des Hauses zeigt insgesamt elf Stützelemente in einem Abstand von ca. 10 m. Im Gegensatz zum Alvorada besitzt das Parterre des Gebäudes eine Standardhöhe und liegt gänzlich auf der Ebene der Straße: die Plattform steht hier deshalb viel höher, denn sie fungiert gleichzeitig als Boden und Dach. Niemeyer verwirklichte in der Architektur des *Palácio do Planalto* seine visuelle Mechanik der *promenade architecturale*. Denn hier bietet die hoch gestellte Betonplattform zusammen mit den eleganten tragenden Pfeiler dem Passanten die Möglichkeit eines Spaziergangs "unter" den Säulen. Die Perspektive ändert sich mit jeder Bewegung des Zuschauers und bot immer wieder Fotografen wie Marcel Gautherot oder Lucien Clergue emblematische aber auch klischeehafte Motiven des Brasilia-Repertoires der "Modernität".

Der gegenüber dem Amtssitz des Präsidenten gelegene *Supremo Tribunal Federal* bietet ein ähnliches Erscheinungsbild (**Abb. 102 - 104**). Die äußeren dekorativen Säulen sind diesmal an den quer zum Platz verlaufenden Seiten angebracht worden. Auch hier wirken die

Säulen bei Bodennähe schmaler als sie es eigentlich sind. Die Rampe ist aber viel niedriger, da das untere Stockwerk als Erdgeschoß fehlt. Die Architektur des Gerichtshofs besticht durch ihr Gleichgewicht und ihre Leichtigkeit. Bühnenhaft und spektakulär wirkt die Außenstruktur, die scheint, das Bürohaus im Schutz vor der glühenden Sonne der Hochebene zu nehmen. Das riesige, flache, durchgehende Betondach ruht hier tatsächlich -nicht als optische Täuschung wie im Präsidentenhaus- auf zwölf Säulen, die in seitlichen Reihen eine Tiefe erzeugen, welche das eigentliche Arbeitsgebäude nicht hat. Horizontalität erzeugt hier eine Stimmung der Ruhe, des Stilles, denn im Gegensatz zum gegenüberliegenden Planalto läuft vor dem Gerichtshof keine Verkehrsstraße. Das ermöglichte auch eine extrem flache und lange Rampe einzusetzen, die dem Bürger den Zugang zum Gebäude leicht macht, ohne symbolische Hindernisse: Es fehlen hohe Stufen, feierliche und schwere Dekorationselemente, die den Ehrfurcht vor der Autorität verspüren lassen, typisch z.B. für die Tradition des Historismus, wo imposante, monumentale Treppenanlagen das Feierliche und das dem Bürger schwer zugänglichen Räumen der Macht verkünden sollen. Mittels einer hellen, requisitenlosen, sehr breiten und vollständig mit Marmor beschichteten Rampe inszeniert Niemeyer einen zwar feierlichen aber *leichten* Zugang des Bürgers zur „Gerechtigkeit“ einer neuen Nation des Fortschritts (**Abb. 103 - 105**).

In keinem Bauwerk Brasília kann man so deutlich wahrnehmen, wie die Staatsmacht zwar monumental –sogar ohne auf das klassische Codex des Säulengangs zu verzichten- und jedoch gleich als ätherische, fast ephemere wirkende Kulisse inszeniert wurde: Fortschritt und Modernes Schauspiel einerseits -in der gewagten *free form* Konzeption, feierliche Monumentalität und poetische Leichtigkeit andererseits -in den eleganten, zierlichen parabelförmigen Säule, die den Rampeneingang umhüllen und einrahmen.

Die Aufsätze von Oscar Niemeyer, in denen er seine Ästhetische Konzeption beim Bau des Planalto und des Tribunal zu erläutern versuchte sind zahlreich³⁹⁵. In frühen Artikeln seiner eigenen Zeitschrift „*Módulo*“³⁹⁶ rechtfertigte Niemeyer seine Methode des Schauspiels, z. B. im Alvorada Palast : wenn er die Säule von der Glasfassade um einige Meter weiter entfernt, um Platz zur freien Bewegung der Besucher zu schaffen. Nicht zufällig ist der Titel eines seiner berühmtesten Texte „*Die Einbildungskraft in der Architektur*“³⁹⁷ Genauso wie bei der

³⁹⁵ Artikel, Interviews und Schriften wurden mehrmals und sehr unterschiedlich sortiert in Buchform publiziert: z.B. *Minha experiência em Brasília, Minha arquitetura, Como se faz arquitetura, As curvas d tempo*, u.a.

³⁹⁶ Zur vorliegenden Forschungsarbeit gehörte die Recherche der sämtlichen Ausgaben von *Módulo* zwischen 1956 und 1960

³⁹⁷ Niemeyer, Oscar: *A imaginação na Arquitetura*, in: *Módulo* No. 15, 1959.

Galerie des *Palácio da Alvorada* greift Niemeyer in den Bauten am Platz der Drei Gewalten auf das Traditionsgut zurück und sieht sich zum Klassizismus verpflichtet. Während im *Alvorada* der Säulengang eine Veranda eines Kaffeeplantagen-Hauses und damit die brasilianische Tradition symbolisiert, zitieren die Säule vor den Fassaden im Platz der Drei Gewalten die klassische Tempelfront, die seit dem römischen Imperium Europa stark beeinflusste. Diese verhüllte Anspielung an die europäische Vergangenheit ist für Niemeyer viel mehr als eine Art Hommage an seinen Lehrer Lúcio Costa. Der Architekt Costa war der Tradition des kaiserlichen Schlosses und des europäischen klassischen Platzes stark verbunden und pflegte den Platz der Gewalten mit der edelsten Architektur Europas gern zu vergleichen :

*"La dignité de l'intention qui a présidé a son tracé e qui a si profondement touché André Malraux, est palpable. Chacun peut la ressentir. La Place des Trois Pouvoirs est la Versailles du Peuple".*³⁹⁸

Die Würde der Bauprinzipien , die der Gestaltung (des PDG) zugrunde lag, und die André Malraux so tief berührte, ist unverkennbar. Der Platz der Drei Gewalten ist das Versailles des Volkes.

Niemeyer seinerseits fühlte sich auch einem orthodoxen Neoklassizismus als Garantie für monumentale Harmonie und Eleganz verpflichtet. Das Feierliche, erzeugt durch den umgebenden leeren Raum, aber und die physische Distanzierung der staatlichen Institutionen -die im europäischen Herrscher-Palast imposante Treppenanlagen und Gartenteiche als Abstandszeichen signalisierten- wirkt in allen drei Monumentalbauten des Platzes eher widersprüchlich. Seine Symbolik fand in Niemeyers Zugangsrampen einen Ersatz. Widersprüchlich, denn die Rampe einerseits erleichtert den physischen Zugang zur Staatsinstitutionen und andererseits, weil sie doch eine klare Grenze etablieren zwischen Straßenbereich und feierlichen, offiziellen Regierungsareal der Diplomaten und Politiker. In dieser Strategie des Spektakulären setzt Niemeyer, wie in Le Corbusiers *promenade architecturale*", eine dynamische Teilnahme des Betrachter-Fußgängers voraus. Er ist sich dessen bewußt, daß dabei Emotionen und Überraschung den Betrachter nicht irreführen, sondern ein fast beherrschtes, kontrolliertes Gefühl evozieren sollen. Niemeyer benutzte oft den brasilianischen Begriff „*espanto*“ (dt. Erstaunen, Erschütterung) anstatt das geläufige Substantiv „*sorpresa*“, um das Überraschende-Erstaunliche zu definieren. Interessanterweise

³⁹⁸ „Die Würde, die uns bei der Gestaltung (des Platzes) so wichtig war, und welche André Malraux so tief beeindruckt hat, ist greifbar, und jeder kann sie nachempfinden. Der Platz der Drei Gewalten ist das Versailles des Volkes. Zitiert aus Herbert, Jean-Loup „*Lucio Costa: XXe siècle brésilien; témoin et acteur*“ Saint Etienne, 2001, S. 187.

hat dieser Begriff seine Bedeutungsfärbung von "Entsetzen", "Angst" beibehalten. Aus der sprachlichen Perspektive drückt Niemeyers „*espanto*“ viel genauer aus, was er im Betrachter zu erwecken versucht, nämlich eine emotionsbeladene Faszination vom -für Niemeyer immer überwältigenden- Dasein des architektonischen Gegenstandes. Ein Erlebnis, das auch *verblüffend* oder *furchterregend* sein kann: etwas das Unheimliche vor den stillen und doch beunruhigenden Silouetten im unendlichen Raum?

*„Eine Nacht, sehr spät, sind wir zur Baustelle des Alvorada gegangen. Die war schon fertig. Und als wir den Bau vor uns hatten, waren wir überwältigt, tief berührt: er war so schön, er sah wie eine Skulptur aus, etwas, das keinen Zweck hatte außer dessen der eigenen Schönheit...Und ist in diesem Augenblick, wo die Architektur entsteht, die neue und neuartige Form, die Überraschung verursachen soll. Das ist es, was ich als Architektur bezeichne.“*³⁹⁹

Die Bilder 101 und 104 zeigen den Planalto und den Gerichtshof in einer Nachtaufnahme aus 2014. Sie sind insofern interessant, weil sie genau die Atmosphäre vermitteln, die auf dem ganzen Platz zu spüren ist und wovon Oscar Niemeyer im o.g. Zitat spricht. In der Literatur tauchen fast obligatorisch Assoziationen mit den rätselhaften leeren Plätzen Giorgio De Chiricos -sicher etwas hergeholt- immer wieder auf⁴⁰⁰. (**Abb. 101** und **104**) Fachfotographen wie Gautherot, Clergue, Burri⁴⁰¹, neulich auch das deutsche Team Kim-Wesely⁴⁰² scheinen sich von einer solchen Assoziationsquelle zwischen rätselhafter Einsamkeit und Furcht inspiriert zu haben.

4.3.2 Internationaler Stil leicht verpackt

David Underwood schreibt 1994:

*".....So ist die Baustruktur des Palastes in sich konventionell und nicht weit von einem "internationalem Stil" entfernt, den Niemeyer in seinen Schriften über Pampulha erst radikal ablehnte. Grundfläche und Gebäudekörper gleichen in dem Alvorada einem Prisma, das von Kristall umwickelt und von einem dekorativen Säulengang umgeben ist".*⁴⁰³

³⁹⁹ Niemeyer, Oscar : Statement aus dem Dokumentarfilm „*A vida é um sopro*“, 90 Min. Regie Fabiano Maciel, 2009, Transkription und Übersetzung des Verfassers.

⁴⁰⁰ Carlo Cresti suggeriert eine Verwandtschaft zwischen dem Platz der drei Gewalten und De Chiricos "metaphysischen Plätzen". Vgl. Cresti, Carlo: *Architettura e città metafisiche*, Milano 2009

⁴⁰¹ Über die Fotografen Marcel Gautherot, Lucien Clergue, René Burri siehe Abschnitt 5.2. "Die mise-en-scène des Hauptstadtbaus"

⁴⁰² Kim, Lina und Wesely, Michael: *Archiv-Utopia: Das Brasília Projekt*. Ausstellungskatalog, Kunsthalle Kiel, 2011

⁴⁰³ Underwood, David : *Oscar Niemeyer and the Brazilian Free-Form architecture*, 1994, S. 75-76

Die Reaktionen auf Niemeyers Werk in Brasilia Anfang der 60er. Jahre waren große Bewunderung, aber auch harte Kritik: funktionale Mängel, stilistische Willkür und Kitsch, oberflächlicher Barock. Man denke hierbei an Max Bill, Bruno Zevi und Manfredo Tafuri⁴⁰⁴ oder Ernesto Rogers⁴⁰⁵, aber auch an Benévolo und Argan. Die Kritik gewann aber mit der Zeit an Distanz und beurteilte dann Niemeyers Konzeption aus einem historischen Abstand heraus sachlicher. Der Schweizer Udo Weilacher schrieb z.B. in einem Artikel über den Einfluß Niemeyers auf das Werk Ernst⁴⁰⁶Cramers:

„...der kühne, moderne Umgang mit geometrisch reinen Architekturkörpern in die Weite des Landschaftsraumes. Dieses Gebäudeensemble entsprach noch am besten den Postulaten moderner Raumauffassung und Grundrissorganisation. Die dreidimensionale Orthogonalität und die Strenge seiner architektonischen Ausformulierung ließen weit weniger den Verdacht reiner Dekoration aufkommen, als es bei anderen Projekten Niemeyers der Fall gewesen war.“
407

Am Platz der drei Gewalten übernahm Niemeyer die Lösung einer Verkleidung aus Betonplatten und pfeilerartigen Säulen. Die orthogonalen Verhältnisse werden wie beim *Alvorada* wieder aufgenommen, sodaß die Säule entweder parallel zur Ostfassade des Kongreßgebäudes stehen oder an den Seiten, um die Fassade frei zu lassen. Eine nahe Betrachtung der Struktur und Funktionsfähigkeit dieser Gebäude zeigt, daß diese im Wesentlichen aus sehr konventionellen Entwürfen bestehen. Niemeyer übernimmt diese aus dem Repertoire des *Internationale Stils* – durchaus als Bewunderer Mies van der Rohes⁴⁰⁸ der in der 50er Jahren noch beliebt und massiv eingesetzt wurde. In den *curtain walls* des Obersten Gerichtshofs und im Planalto wiederholte Niemeyer dieselbe Struktur wie im *Palacio da Agricultura* des Ibirapuera Park in São Paulo (1953)

⁴⁰⁴ Tafuri, Manfredo: *Teoria e Storia dell'Architettura*, Laterza, Bari 1960

⁴⁰⁵ Rogers, Ernest Nathan (Triest 1909- 1969) italienischer Architekt und Architekturtheoretiker.

⁴⁰⁶ Ernst Cramer (1898-1980) Zürcher Gartenarchitekt, seit 1944 Mitglied des Schweizer Werkbundkollegs

⁴⁰⁷ Weilacher, Udo: *Visionäre Gärten Die modernen Landschaften von Ernst Cramer (1898-1980)* Diss. ETH Zürich, 2001 S. 43 (<https://doi.org/10.3929/ethz-a-004173719>)

⁴⁰⁸ Mies van der Rohe, Ludwig (1886 - 1969) eigentlich *Maria Ludwig Michael Mies*, deutsch-amerikanischer Architekt. Mies van der Rohe gilt als einer der bedeutendsten Architekten der Moderne. Mit den Mitteln der technischen Zivilisation wollte er diese architektonisch ordnen und repräsentieren. Seine Baukunst gilt dem Ausdruck konstruktiver Logik und räumlicher Freiheit in klassischer Form. Dafür entwickelte er moderne Tragstrukturen aus Stahl, die eine hohe Variabilität der Nutzflächen und eine großflächige Verglasung der Fassaden ermöglichten. Dieses Konzept war so rational und universal, dass es auf viele zeitgenössische Architekten einen außerordentlich großen Einfluss ausübte (siehe auch International Style) und bis heute, den technischen Innovationen entsprechend, immer weiterentwickelt wurde

Niemeyer pflegte bei seiner eigenen Arbeit am Reißbrett das Image des Designers, des Zeichnungskünstlers eher als des technisch interessierten Architekten (*"als Kind wollte ich nur zeichnen"*)⁴⁰⁹. Wurde ein Entwurf aus Skizzen gefertigt, so überließ er dann alle Fragen der Statik, Tektonik, Baustoffeigenschaften, Berechnungen, usw. dem Chefsingenieur der NOVACAP Joaquim M. Cardoso⁴¹⁰ und seinem Team junger Architekten. Niemeyer mißachtete aber nicht die Gesetze der Tektonik im technischen Sinn, aber es interessierte ihn weniger, diese in der Optik des Gebäudes zu veranschaulichen. Fragen der strukturalen Transparenz spielen daher in Niemeyers *free-form* eine geringere Rolle⁴¹¹, wie etwa die nackte zur Schau gestellte Last-Träger Dynamik im Brutalismus der Fall war.

Er braucht nicht die Kohärenz zwischen Form und Funktion als Ideal einer soliden Architektur, um zu beweisen, daß er methodologisch und akkurat arbeitete. Auf dem Reißbrett in knappen Bleistiftzügen erzeugte er hinreißende, überwältigende Volumen und überraschende Gebilde, ohne das Skelett des Gebäudes vorab verraten zu müssen. Niemeyers Virtuosität und seine beherrschte Technik des Zeichnens mit knappen Umrissen sollen bereits in den 40er Jahren seinen Lehrer Lúcio Costa und den Meister Le Corbusier fasziniert haben. Ernesto Rogers äußerte sich in seiner bekanntlich sehr harten Kritik in einem früheren Werk darüber:

*„...Ich erkenne nicht, selbst bei der besten Architektur von Niemeyer, die zahlreichen und manchmal unverzeihlichen Mängel im Werk dieses Künstlers mit einem launischen Talent, und akzeptiere auch nicht seine Vorliebe für glänzende und phantastische Zwangsformen...“*⁴¹²

Niemeyers wiederholte Poetisierung der Natur und des Menschen⁴¹³ findet man in vielen Texten, in denen er das Spektakuläre erklärt. Es läßt den Leser aber schnell übersehen, daß

⁴⁰⁹ Niemeyer, Oscar: statement aus dem Dokumentarfilm *"A vida e um sopro"*, Regie Fabiano Maciel, 2010

⁴¹⁰ Joaquim Maria Cardoso (Recife 1897 - Olinda 1978) : Bauingenieur, Dichter, Autor, Designer, Universitätsprofessor für Kunst und Architektur für die technische Berechnungen aller Werke Oscar Niemeyers u.a. in Brasília verantwortlich.

⁴¹¹ Amato und Ferrara schreiben dazu: *"Niemeyers Architektur ist durch den Konflikt zwischen Form und Funktion des Gebäudes gespalten. Es ist in diesem Kontext, wo eine entscheidende syntaktische Frage entsteht- die Beherrschung der ästhetischen Dimension/.../ In Niemeyer erreicht der unvermeidliche Widerspruch dieses Idealprinzips – im Lichte der modernistischen Betrachtung- einen Punkt von extremer theoretischer und praktischer Problematik/.../ Die Insistenz über die Schönheit im Niemeyers Bauwerk, verwandelt sich, grundsätzlich, in ein faszinierendes aber gefährliches Programm"* Vgl. Amato, Pierandrea: *Oscar Niemeyer Architettura e Filosofia*, Università di Reggio Calabria 2009, S. 80-81

⁴¹² Rogers, Ernesto: Zitiert aus Coelho Sanches, Aline: *E.N.Rogers e a polémica da arquitetura brasileira*. Univ. Federal de Sergipe. In: "risco" Nr.16, fevereiro 2012

⁴¹³ Vgl. Underwoods Kommentar von Niemeyers vollständigen Text der dichterischen Erzählung „Die Wolken“ in: Underwood, David: *O.Niemeyer, Brazilian free-form Modernism*, New York 1994, S. 82-85 (Siehe Übersetzung im Anhang)

seine Inventionen sich auf sehr wenige Grundformen beschränken, allem voran die segelförmigen Säulen des *Alvorada*. Die parabelförmigen Stützelemente des *Planalto* und des *Supremo Tribunal* entstanden als Variante der *Alvorada*-Säule und sind deren vereinfachte Kopie ohne eine aufwendige Behandlung der Oberfläche. Wie eine Art Verpackung oder Schale umgeben sie eine rein konventionelle Metall und Glasstruktur, die als „modern“ wahrgenommen und interpretiert werden soll. Ein Blick auf die funktionellen Räumlichkeiten des *Planalto* und auf die des *Tribunal* genügt, um festzustellen, daß diese Bauten lediglich einen verglasten Kasten darstellen, der im Inneren durch Trennwände aufgeteilt ist. Niemeyer erklärte 1986 in seinem späteren Werk *„Wie wird Architektur gemacht“*, daß die Anwendung von *curtain walls* (Glasfassaden) die beste Lösung war, um eine „*leveza arquitetural*“, also eine Leichtigkeit zu erreichen.⁴¹⁴ Nach der erfolgreichen Idee zu den *Alvorada* Segelsäule verwendet Niemeyer diesselbe visuelle Prozedur, um ein einfaches Gebäude des „internationalen Stils“ in eine „modernisierende“ Verkleidung einzuhüllen. Aus bisher unbekannten Zeichnungen des Architekten läßt sich erkennen, daß die Anwendung der „Segel-Säulen“ des *Alvorada* auch für die beiden Regierungsbauten geplant war.⁴¹⁵ Das Verhüllen dieser konventionellen, prismatischen Bauten hat 1964 bereits L. Benévolo kommentiert.⁴¹⁶ In ihrer Studie von 1978 insistiert Norma Evenson (1973) daran, daß Niemeyer bei dem Bau Brasílias auf den internationalen Stil⁴¹⁷ zurückgreift, um eine dekorative *mise-en-scène* zu erzielen. Norma Evenson beobachtet, wie Niemeyer in der erdrückenden Eile die Fertigstellung der Werke zum Einweihungstermin beschleunigt und dabei gravierende technische Fehler und Bauschlampereien übersieht. Nicht zuletzt nimmt er sie vielleicht sogar gezwungenermaßen einfach hin, angesichts einer fehlenden Bauplanung und der Verwendung preisgünstiger Baustoffe. Die inneren Räumlichkeiten scheinen nicht wirklich geplant oder funktionsmäßig durchdacht zu sein. Beispiele dafür sind den Entwurf

⁴¹⁴ „Die Glasfassade zeigt genauso wie der *courtain wall*, sehr definierte Charakteristika, und es war die Industrie, die den Architekten damit unterstützte, in der Lösung des „Glasspektakels“/ ...und es war die Sorge um die Leichtigkeit, in der heutigen Architektur so oft benutzt, die in allen Details die unentbehrliche Einheit versucht“. Zitiert aus Niemeyer, Oscar: *Como se faz arquitetura*, 1986, S.49

⁴¹⁵ Fils, Alexander: *Brasília. Moderne Architektur in Brasilien*, Stuttgart 1988, S. 83

⁴¹⁶ „In der Verfolgung dieses Zieles sieht Niemeyer sich veranlasst, die mit den üblichen Bauelementen erreichbaren Effekte zu forcieren, oder aber ihre Bedeutung zu entstellen, indem er sie losgelöst von ihrem Zusammenhang als riesige „objets trouvés“ behandelt“. Zitiert aus Benévolo, Leonardo: *Geschichte der Modernen Architektur* DTV 1978, S. 473

⁴¹⁷ Hirschcock, Henry-Russell und Johnson Philip: " *The International Style: Architecture since 1922*" vom MoMA 1932 zur Ausstellung über die Tendenzen der Architektur der 20er. und 30er. Jahre die veröffentlicht. Mit der Bezeichnung *internationaler Stil* war bereits in den 50er. eine sehr breite, nicht deutlich abzugrenzende Architektur gemeint, mit Vertretern aus vielen Richtungen einer "internationalen Moderne", die in den 30er. mit dem Rationalismus Giuseppe Terragnis anfang: Alvar Aalto, Le Corbusier, Mies van der Rohe, aber auch Kenzo Tange und Pier Luigi Nervi, Wallace Rarrison und Eero Saarinen.

von viel zu engen Badezimmern in den Wohnung der Superquadras, der fehlende Sonnenschutz in den Westfassaden der Ministerien und im *Alvorada* (später mit durchgehenden Jalousien versehen).

Der Umstand, daß Oscar Niemeyer allein verantwortlich für die Projekte von allen Bauwerken war und daß er eine Art Monopolstellung in künstlerischen Fragen für sich einbehielt⁴¹⁸, wurde bereits von Jorge Wilhelm in der Ausgabe von *Acrópole* 1960 mehr oder weniger „denunziert“:

*“Die Mitwirkung von anderen Architekten ist immer noch sehr gering, wenn wir an die gewaltige Menge von Werken, die noch zu bauen sind, berücksichtigen. Wir sind der Meinung, daß die Zentralisierung der Projekte für die Föderal Paläste wünschenswert war, und daß aufgrund dessen eine glückliche formale Homogenität erreicht wurde. Es war, in Hinblick auf die kurze Zeitfrist bis zur Installation der Regierung, die einzige Lösung./.../ Man muss aber bekennen, daß dieser Berufsarchitekt, dem wir so viel verdanken und den wir so bewundern, kein Interesse zeigt für die Verbesserung von Details und sich gar nicht dazu bemüht, Fachleute um sich zu rufen(zu sammeln),um ihn bei dieser Arbeit zu ergänzen.”*⁴¹⁹

Andere Autoren wie z.B. Z.Q. Deckker in *„Brazil built: the architecture of the Modern Movement in Brazil“* machen das Arbeitssystem des Meisters dafür verantwortlich, daß nicht nur in Brasília sondern in späteren großen Projekten Baumängel und schlechte Ausführungen nicht selten sind.⁴²⁰ Die einheitliche und streng kontrollierte Gestaltung der Monumentalachse und der Platz der Drei Gewalten ermöglichten Niemeyer, eine Art äußerliche Hülle der Modernität zu erschaffen und gleichzeitig diese als eine staatliche Entscheidung zu präsentieren. Niemeyer spielt nach Le Corbusier die Idee der Architektur als Promenade durch. Die Rampe, die einen kontinuierlichen Bewegungsraum und “Raum-Fluß” auch zwischen den Geschossen ermöglicht, verdeutlicht ihre Einführung eine der großen Vorlieben Oscar Niemeyers: die Rampe ist nicht mehr ein primäres Bauelement sondern eine

⁴¹⁸ Niemeyer unterhielt in Brasília, nachdem er sein Büro in Rio verließ, um direkt an der Baustelle mitwirken zu können, ein zentrales Büro für Projekte und Ausführungsleitung. Vorschläge und Skizze von Ingenieuren und Bautechnikern wurden zwar berücksichtigt, in letzter Instanz aber standen unter seiner persönlichen Entscheidung. Der Meister genoss in der Tat bis in den 2000er. von den Privilegien seiner Unantastbarkeit als unumstrittenen Autorität für die Genehmigung und für Gestaltung jedes Neubaus und jeder Bauveränderung auf dem Boden Brasílias.

⁴¹⁹ Wilhelm, Jorge: *Brasília: uma interpretação* in *Acrópole* Februar 1960, Sao Paulo, Ano 22, No. 256-257 ab Seite 23 (auf Portugiesisch und Englisch im Original)

⁴²⁰ *Most of the architects who had worked on the Ministry of Education launched their careers on the strength of their involvement in it, Niemeyer in particular. The greater fame of his work led to a general belief that what had been quickly labelled the “Brazilian Style” could be defined by his work alone, forgetting, however, that many of its distinctive features, such as paraboloid shell vaults, „butterfly” roofs, sloping building facades, and various types of grids for sun control had been developed in common. Niemeyer came to be regarded as Brazil’s foremost architect, and thereafter never lacked commissions either in Brazil or abroad(...) His search for plastic expression meant that he left many technical details to his collaborators, which may explain his enormous output and the diagrammatic quality of his work”* Zitiert aus Deckker, Z.Q.: *„Brazil built: the architecture of the Modern Movement in Brazil*, London 2001, S. 196

skulpturelle Anlage. Bei den großen Rampen von Niemeyer springen immer wieder Schalungsspuren heraus. Die Rauheit und Nacktheit des weißen Betons verleihen eine zusätzliche optische Qualität, weist aber vor allem auf die Theatralik des Gebäudes hin, wobei die visuelle Wirkung im Vergleich zur wirklichen Funktion im Vordergrund steht. Im Ibirapuera Park, beim späten *Memorial de America Latina* in São Paulo oder im neuesten MAM⁴²¹ von Niteroi ermöglicht die Rampe aus der Distanz wechselnde Sichtwinkel auf das Gebäude⁴²² (**Abb. 107**). Der Platz der drei Staatsgewalten bestätigt mit Klarheit im Planalto, im Supremo Tribunal und beim Kongreßpalast dieses Prinzip. Andere Verfahren sind die Hervorhebung der Tragelemente, indem Niemeyer dem Pilaster eine optische Scheinfunktion in Bezug auf die Betondecke verleiht und dabei verschiedene Varianten des „piloti“ von Le Corbusier benutzt.⁴²³

*„Following Costa's lead, Niemeyer created a rightly sculptural and scenographic architecture that reflected what Leopoldo Casted has called the „Baroque prevalence in Brazilian art““*⁴²⁴

In der zweiten Auflage von 1971 der *„L'Architettura moderna“* schrieb Gillo Dorfles über Niemeyers Brasília:

*"/...Niemeyers letzte Bauten, besonders diejenigen, die für Brasilia ausgedacht und teilweise bereits verwirklicht worden sind, fallen wegen einer übermäßigen Sorge um das Formale auf, die oft von jeder technischen oder stilistischen Rechtfertigung entfernt (getrennt) zu sein scheint“.*⁴²⁵

Niemeyer bietet in der Geometrie des Platzes ein Schauspiel auf der Grundlage der Dynamik in der Fortbewegung des Betrachters⁴²⁶. Eine Seite aus *Módulo* von April 1960 reproduziert Niemeyers Studie der Blickwinkel am Beispiel des Gerichtsofes mit der perspektivischen Veränderung eines laufenden Betrachters (**Abb. 108**): Zweifellos im Sinne von Le Corbusiers *„promenade architectural“*, aber in einer ganz anderen Dimension. Während Le Corbusier minimale Effekte, extrem durchdachte Blickwinkel und subtile plastische Emotionen für den Betrachter vorbereitet, z.B. im Kloster La Tourette oder Nôtre

⁴²¹ *Museu da Arte Moderna*, Werk von Oscar Niemeyer in Niteroi (Rio de Janeiro), begonnen 1996

⁴²² Lainer, Rüdiger/ Riss, Sabina: *Brazilian Conditions*, Academy of Fine Arts of Vienna, Wien 2006, S. 82-83

⁴²³ Luigi, Gilbert 1987, S. 46-48

⁴²⁴ Underwood, David: *Oscar Niemeyer and the Brazilian free-form Modernism*, London 1994, S. 21

⁴²⁵ „...Purtroppo le ultime costruzioni di Niemeyer, specie quelle ideate e in parte costruite (1960) a Brasilia denunciano un'eccessiva preoccupazione formalistica spesso disgiunta da ogni effettiva giustificazione tecnica e stilistica...“ Zitiert aus: Dorfles, Gillo: *L'architettura moderna*, Garzanti Milano, 2. Revision 1971, S. 89

⁴²⁶ Niemeyer, Oscar: Zitiert von Phillipou 2008, S. 279

Dame du Haut in Ronchamp⁴²⁷ (Abb. 109), ist in Brasília dagegen die Originalität der Volumina und die Auswirkung der Proportionen der Überraschungsfaktor, aus Formen, welchen in Niemeyers Reißbrett als leichte, fast elementare Schriftzüge entstehen. Über seine Kriterien beim Formenentwurf erklärte der Architekt 1961:

*“...eine schöne und klare Struktur –ohne funktionalistische Beschränkungen- zu finden, die die Hauptgebäude –die eigentlichen Paläste- definieren und charakterisieren sollte, innerhalb des unvermeidlichen Maßstabs der Einfachheit und Vornehmheit. Aber im Grunde beschäftige ich mich damit, daß diese Gebäude etwas Neues und Anderes sein sollten, etwas das der Routine entkommt, in der die gegenwärtige Architektur melancholisch stagniert, so daß die zukünftigen Besucher der neuen Hauptstadt ein Gefühl von Überraschung und Bewegung haben sollten...”*⁴²⁸

...und plädiert für absolute Freiheit:

*...“unbegrenzte Freiheit der Formen, die sich nicht sklavisch technischen oder funktionalistischen Argumenten unterordnet, sondern die in erster Linie eine Herausforderung an die Phantasie zur Schaffung neuer und schöner Formen ist, die überraschen und bewegen, eine Freiheit, die –wenn es gewünscht wird- eine Atmosphäre von ἔκστασις, Traum und Poesie ermöglicht.”*⁴²⁹

Auf dem Platz der Drei Gewalten löst sich der Funktionsinhalt der Gebäude durch einen spektakulären Effekt der Formen auf. Das Ensemble des *Congresso Nacional* bleibt also Schaustelle und eine glänzende Schau-Geometrie. Die reale Bestimmung der Bauwerke interessiert Niemeyer kaum: z.B. mussten um den Platz bald neue, bisher ungeplanten Büroräume⁴³⁰ gebaut werden. Mehrere Ministerien bekamen schon sehr früh einen Gang aus Beton, der zu riesigen Zusatzgebäuden führte. Die Zugangsflächen des *Congresso Nacional* bestehen aus breiten, geländefreien Rampen, die traditionelle Treppen ersetzen sollten. Sie wirken wie ein Bühnenbild, besonders spektakulär weil sie über Wasserbecken laufen. Sie sehen für Fußgänger unsicher aus, aber sanft und leicht durch die beruhigende Wirkung des Wassers (**Abb. 95a, 111**).

⁴²⁷ Pauly, Danièle: *Le Corbusier. La capella di Ronchamp*, Fondation Le Corbusier Paris 1977

⁴²⁸ Niemeyer, Oscar: Zitiert von Alexander Fils in „*Brasilia: moderne Architektur...*“, 1988, S. 76

⁴²⁹ Niemeyer, Oscar: *A Forma na arquitetura*, 1961, S. 50

⁴³⁰ Die Ministerien, als Wiederholung eines einzigen Modell von Niemeyer, hatten in Costas Entwurf eine Art Plattform für Fußgänger und für Dienstfahrzeugen (es wurde nie realisiert) Vgl. Sylvia Ficher u. A Schlee, *Guia das obras de Oscar Niemeyer-Brasília 50 anos*, Univ. de Brasília, FAU, Brasília, 2010, S. 47

Diese Kritiken über nötige Veränderungen als Folge eines Mangels in der Planung des Originals werden vom Verfasser nicht geteilt: nach 18 Jahren Betrieb gibt es keine Dokumentation, die belegen könnte, daß die eingeweihten Räumen von 1960 wirklich nicht adäquat für die Funktionen der Ministerien wären. Man darf nicht vergessen, daß viele Regierungsabteilungen ihren Sitz heutzutage noch in Rio haben, und daß die Übersiedlung nach Brasília sehr langsam und nicht immer effektiv war. Man denke an den noch dauernden Umzug der deutschen Regierung nach Berlin und an die immer noch in Bonn funktionierenden Gremien.

Bestes Beispiel ist die riesige Rampe am Kongreß, die einen freien Zugang zum Dach des Parlaments verspricht, obwohl sie niemals vom Publikum frei betreten werden kann, wie es Niemeyer geplant hatte (lediglich bei Bildern der Einweihungsfeier sind Passanten auf dem Dach zu sehen). Also blieb die Rampe nur Kulisse. Ästhetische Effekte und Virtuosität werden auch teilweise in der Innenarchitektur angewendet, wie z.B. die geländefreie, immer wieder als niemeyersche Ikone gezeigte Wendeltreppe in der Empfangshalle des *Planalto*, die später aufgrund der Absturzgefahr verändert werden mußte⁴³¹.

Die Vernachlässigung der technischen Eigenschaften des Baumaterials wie z.B. die Anpassung an die Klimabedingungen der Hochebene, charakterisiert auch das spätere Oeuvre Niemeyers. In Brasilia aber kam die technische Planung durch den Zeitdruck größtenteils zu kurz. Improvisation beherrschte das Baugeschehen, selbst unter der Leitung brillanter Baumeister wie Joaquim Cardoso.⁴³² So erwiesen sich die Metallstrukturen sehr bald als veraltet und verbraucht, es entstanden Risse im Beton, es gab ernste Probleme bei der Lüftung und beim Sonnenschutz der Bürotürme.⁴³³ Bei den Ministerien, deren Gebäuden zum 21. April 1960 teilweise fertiggestellt werden konnten, wurden bald beträchtliche Mängel in der Anpassung an die Klimabedingungen der Region und in der Gestaltung der Innenräume festgestellt- wie folgendes Zitat von Norma Evenson aus 1973 zeigt

*„The glass walls were designed so that only small sections at top and bottom could be opened, and poor ventilation, combined with glare and solar heat, produced notably uncomfortable offices. In an attempt to shade the interiors, movable vertical plastic louvers were subsequently installed inside the glass. The unrelenting heat of the sun, however, made the plastic brittle, and the louvers have tended to break off.“*⁴³⁴

Das war ein Problem, das übrigens in identischer Form im *Planalto* oder im *Supremo Tribunal* gelöst werden mußte. Im *Palácio de Alvorada* mußten an die Außenwände Stoff-

⁴³¹ Die wirkungsvolle von "Moderne" in Form einer ähnlichen, im Mittelpunkt stehenden Wendeltreppe –jedoch mit Schutzgeländer aus Glas - wurde bereits u.a. von Manfred Lehmbruck im Reuchlinhaus von Pforzheim (erbaut 1957-1961) benutzt.

⁴³² Cardoso, Joaquim Maria Moreira (1897-1978), Ingenieur und Designer, auch Dichter und Verleger von Kunst-Fachzeitschriften, Universitätsprofessor, war für die technischen Berechnungen von Niemeyers Bauprojekte in Brasilia verantwortlich.

⁴³³ In einer Untersuchung der Technik im Büroräumen im CN aus 1960 (die beiden Glastürme), bemängelten D. Matoso Macedo und B. Barbosa de Lima, offizielle Architekten der Abgeordnetenkammer Brasílias, gravierende Probleme in der Wartung und Instandhaltung, teilweise weil Profile und Baustoffe schon lange nicht mehr hergestellt werden, es gibt also davon keinen Ersatzteil (z.B. die komplexen Mechanismen der Fenster und der *brise-soleil*). Niemeyer projektierte, z.B. die Zusatzräume für die Abgeordneten 1977 aus seinem europäischen Exil, und sie wurden erst 1981 fertiggebaut. Vgl. A. Matoso Macedo y B. Barbosa de Lima "Aço e alumínio nas fachadas da Câmara dos Deputados", Beiträge zum IV Seminário do-como-mo, Portoll Alegre, marzo 2013, S. 17-18

⁴³⁴ Evenson, Norma 1973, S. 191

Jalousien gegen die Sommerhitze angebracht werden, und somit war die ursprüngliche Transparenz, die Eleganz des *curtain wall* größtenteils verloren gegangen (**Abb. 66, 84, 89**).

Es wäre absurd, die gewisse Fragilität dieser Architektur und ihre technischen Mängel ausschließlich dem niemeyerschen Stil zu zuschreiben. Technische Baumängel und rapides Verfallen sind ja auch heutzutage in monumentalen Bauten von Stararchitekten weder ein Geheimnis noch ein Skandal. Moderne Projekte mit der neuesten Bautechnologie unterliegen immer wieder entscheidenden Fehlern⁴³⁵. Sie sind in Brasília jedoch vielmehr die Folge der Eile und der Improvisation in der Wahl der Baustoffe und in der Supervision. Das erklärt zum Teil die prekäre Solidität (beispielweise in der Anbringung der Verkleidungsplatten) und wird allgemein mit der Tatsache rechtfertigt, daß "in Brasília das Formale und das Visuelle absoluten Vorrang hatte". Bei der Baustoffwahl spielte in Brasília das trockene, milde Klima und die Beständigkeit der Wetterbedingungen eine wichtige Rolle, und konsequenterweise hatte die Ausführungstechnik andere Prioritäten: es mußte schnell, genügend stabil und optisch akzeptabel gebaut werden, wahrscheinlich nur mit dem Ziel, vor dem Einweihungstermin einen einfachen Verputz der Kuppeln und Außenwände zu gewährleisten. Ein Blick in die parabelförmigen Dachschalen von Jørn Utzons Sydney-Opera, wohlgemerkt 1957 ausgeschrieben und 1959 begonnen⁴³⁶, mit ihrer kostspieligen und nur mathematisch zu berechnenden Verkleidung aus Keramik Elementen, zeigt inwieweit die Klimabedingungen (der Opernkomplex ist aufs Salzwasser und Wind stark exponiert) aber sicherlich auch künstlerische und technische Ansprüche entscheidend in diesen fast gleichzeitig gebauten Ikonen der Moderne sein konnten (**Abb. 112 - 113**). Eile und Improvisation bestimmten in Brasília offensichtlich auch die technische Feinarbeit beim Überzug von Gesimsen oder Dachblenden. Eine Investition für spätere Nachbesserungen nach 1960 war zwar geplant, stand doch mit dem Eintreten des Militärregimes 1964 nicht mehr im Regierungsprogramm⁴³⁷. Wie die Dokumentation nachweisen kann, ging es bei der Planung und Durchführung der Regierungsbauten weder um Personalmangel noch um Probleme mit

⁴³⁵ Die neue *Bibliothèque Mitterrand* in Paris-Tolbiac (D. Perrault 1996) mußte, wenige Jahre nach der Eröffnung, Jalousien in allen vier Türme anbringen, um die Bestände vor der Sonne zu schützen, während die Lesesäle im dunklen Untergeschoß liegen; die millionenteure Holzverkleidung des *Metropol-Parasol* in Sevilla (Jürgen Mayer 2011) fing gleich an unter der Sommerhitze zu zerbrechen; S. Calatravas technische und strukturelle Mängel im Bau der *Ciutat de les Arts i les Ciències* in Valencia sind weltbekannt.

⁴³⁶ Die internationale Ausschreibung für das *Sydney Opera House*, zu der 233 Vorschläge eingereicht wurden, gewann 1957 der dänische Architekt Jørn Utzon, der sich zum ersten Mal außerhalb Dänemarks beteiligte. Eine internationale Jury unter Führung von Eero Saarinen entschied sich für seinen Entwurf. Utzons Entwurf verstieß zwar gegen die Wettbewerbsregeln, da er nur eine recht grobe Skizze einreichte. Ab 1957 erstellte der Ingenieur Ove Arup die statischen Berechnungen; Arup war auch maßgeblich am Gelingen des Projektes beteiligt.^[4] 1959 begannen die Bauarbeiten. Die gekrümmten Schalen des Daches bereiteten jedoch große Probleme, da sie nur schwer zu berechnen waren.

⁴³⁷ Der Palast wurde 2005 teilweise renoviert. Ob die Außenverkleidung auch verbessert wurde, ist nicht bekannt.

der Übernahme und Verteilung der Zeichnungsarbeit: Die Recherche von Gomes da Silva/Morales Sanchez (2014)⁴³⁸ zeigte, daß Niemeyer z.B. über fünfzehn technisch ausgestattete Arbeitsplätze für Zeichner und Planer in Brasília⁴³⁹ verfügte.

Wenn die Propaganda für die Hauptstadt Brasilia den Anspruch auf Ewigkeit erhob und propagierte, so stellte sich die materielle rein bauliche Qualität der Konstruktion als fragil heraus. Der Spiegel kommentiert 1960:

*„In der Tat: Das wenige, was von Brasilia heute steht, ist nicht für die Ewigkeit gebaut. Es wird alles bereits in wenigen Jahren erneuerungsbedürftig sein. Schon jetzt klaffen Risse im Asphalt, bröckelt Putz von den Wände, klemmen Türen und Fahrstühle.“*⁴⁴⁰

All dies verhinderte jedoch in keiner Weise die Verherrlichung und poetische Lobpreisung der 'grandios erbauten' Hauptstadt. Die Idee einer *futuristischen Neuigkeit* beherrscht auch den Diskurs Juscelino Kubitscheks: Monumentalität in der Sprache des Baustoffes:

*„....Das Volk in den Avenues sah Brasilia als ein Schauspiel aus Stahlbeton.“*⁴⁴¹

Die internationale Presse verherrlicht Brasilia als eine Art Apotheose des Betons, z.B. in der Sonderausgabe von „Der Spiegel“ 1960:

*“Verführerisch attraktiv, entsprechend dem politischen Ziel, das JK der neuen Hauptstadt zugedacht hat, ist Brasílias Fassade vom Star-Architekt Oscar Niemeyer in Beton modelliert”*⁴⁴²

Zudem beanspruchen die Werke Giorgis und Ceschiattis -weitere Requisiten auf der Bühne des Fortschritts- allein deshalb ihre hohe ästhetische Qualität im Kontrast mit dem „pasticcio“ des Stadtmuseums, zumal die drei Objekte in der selben Zeit aufgestellt und am 21. April inauguriert wurden. Zur Inszenierung auf der leeren Bühne des Platzes wurden zwei Plastiken zur Inauguration fertiggestellt: Eine Allegorie der *Justitia* (von Alfredo Ceschiatti)⁴⁴³ aus Granit und eine Bronzegruppe bestehend aus zwei schlanken eine Lanze

⁴³⁸ Gomes da Silva, Elcio /Morales Sanchez, José *“Congresso Nacional: da documentacao técnica à obra construida”* in: *“mcd.Revista de arquitetura e Urbanismo”*, Belo Horizonte 2009

⁴³⁹ Niemeyer zog bereits 1958 nach Brasília, um die Leitung und Überwachung der Arbeiten effektiver im Griff zu haben. Von fünfzehn Mitarbeiter nur das Stahlbeton-Büro blieb in Rio de Janeiro, da sein Leiter Ing. Joaquim Cardoso im Alter nicht mehr oft fahren konnte.

⁴⁴⁰ Zeitschrift *Der Spiegel*, Artikel „Der Riese räkelt sich“ 27.04.1960, S. 64 ff

⁴⁴¹ Kubitschek, Juscelino: *“Por qué construi Brasília”*, 1975, S. 295

⁴⁴² *Der Spiegel* 27.04.1960 S. 64 ff.

⁴⁴³ Die Allegorie der Justitia wurde vor dem Obergerichtshof platziert. Sie gehört dem Bildhauer Alfredo (Belo Horizonte

tragenden männlichen Gestalten von Bruno Giorgi⁴⁴⁴ (**Abb. 114**). Gehen wir zuerst auf die Bronzeskulptur auf. Mit dem Titel "Os Candangos" sind die aus dem Nordosten des Landes kommenden Bauarbeiter gemeint, die bereits im rezierten Text der *Sinfonia da Alvorada* verherrlicht und poetisiert worden waren. Laurent Vidal⁴⁴⁵ nennt sie irrtümlicherweise *Bandeirantes*, was so viel bedeutet wie die „ersten Revolutionäre gegen das portugiesische Kaisertum“⁴⁴⁶. Die Bezeichnung würde dem Werk eine historische Bedeutung verleihen- um die politische Vergangenheit Brasiliens mit der überwältigenden Feierlichen Atmosphäre des Platzes einzubinden- die Giorgis Skulptur nicht hat. Sie ist nur indirekt eine Anspielung an die Bauarbeiter. Die Bronze, fast neuen Meter hoch, ist in einem kompositorischen Rahmen eingeschlossen und verschärft den Kontrast zur starken Horizontale des *Planalto* bzw. des *Obergerichtshofes*. Das Dasein dieser Plastik auf der ausgedehnten Fläche verleiht der großzügigen Perspektive einen weiten Blick auf den *Planalto* mit dreidimensionaler Tiefe. Dies ist typisch für fotografische Schnitte, bei denen die reale Distanz einer weit entfernten Kulisse durch die Einbeziehung eines Objektes in Nahaufnahme zur Geltung kommen soll. Denselben Effekt der perspektivischen Tiefe erreicht noch heute z.B. Igor Mitoraj durch die Aufstellung seiner stark dreidimensionalen Bronzefiguren in großem Abstand vor archäologischen, meistens fassadenartigen Objekte, die er raffiniert als tiefen Hintergrund benutzt⁴⁴⁷ (vor den Tempelruinen in Agrigento, im Hof des Berliner Auswärtigen Amtes, kürzlich in Pompej).

Ein Artikel in *Módulo* vom April 1960 spricht verschiedene Themen von Niemeyers und Lúcio Costas Vision des Platzes der Drei Gewalten an: Die Integration von Architektur, Mensch und Raum, die Bedeutung der Monumentalität und die Figur in einem feierlichen und symbolischen Zentrum. Mit Zentrum ist der Ort gemeint, an dem das Bürgertum vor der politischen Macht seine Wünsche äußert und verwirklicht (**Abb. 115 rechts**).

„.....So hört die Plastik auf, Dekoration zu sein und wird zum Verlangen von Größe, und zu

1918 –Rio de Janeiro 1989) und besteht aus einem massiven Granit-Block aus der Region Petrópolis (RJ), 3,3, m hoch und 1,48 m breit. Sie stellt, mit zwei ihrer typischen Attributen, die *Justitia* dar: eine Frau mit Augenbinde und Schwert, wobei hier die Waage fehlt.

⁴⁴⁴ Bruno Giorgi (São Paulo 1905- Rio de Janeiro 1993) stammte aus einer italienischen Einwandererfamilie, studierte Kunst und Bildhauerei in Rom in den 20er. Jahren, war Schüler von A. Maillol und hatte engen Kontakt mit Henry Moore und Marino Marini. Ab 1939 gehörte zum Movimento Modernista in Brasilien und wurde 1942 von Minister Capanema zu einem Werk für das *Ministerio de Educacao e Saude* (MES) beauftragt.

⁴⁴⁵ Laurent Vidal 2002, Seite 245

⁴⁴⁶ Vgl. Kubitscheks Diskurs über die *Bandeirantes* im Kapitel 2

⁴⁴⁷ Bekannt sind die "Installationen" vom polnisch-französischen Bildhauer Igor Mitoraj (1944-2014) auf besonders suggestiven Kulissen (Tal der Tempel in Agrigento, Berliner Hof des Auswärtigen Amtes, Pompej, u.a.).

einer Kombination von Abstraktem und Konkretem /.../ Wegen seiner Vergangenheit war Bruno Giorgi dieser Aufgabe gewachsen. Seine Entwicklung, sein Sinn für das Monumentale: das waren die Gründe, wofür Giorgi /.../ eingeladen wurde. Seine Plastik wird mitten im Herzen Brasílias, auf dem Platz der Drei Gewalten aufgestellt, dort wo die großen Wünsche, die großen Menschenversammlungen stattfinden und die wichtigsten staatliche Entscheidungen besprochen und getroffen werden.“⁴⁴⁸

Interessant ist aber die wechselnde Titel-Bezeichnung der Skulptur, die in der Sonderausgabe von *Módulo* im April 1960 als „*Os Guerreiros*“ (die Krieger) erscheint, während nach ihrer Aufstellung auf dem Sockel „*Os Candangos- im Gedenken an die Bauer von Brasília*“ eingraviert wurde (**Abb. 115 links, 117**). Die italienische Historikerin Luisa Videssot (2008) hat die Geschichte von Giorgis Werk und die kuriose Namensänderung verfolgt⁴⁴⁹, ohne jedoch den wahren Grund dafür wirklich erklären zu können. Die Aussage Bruno Giorgis bereits als die Bronze 1957 auf der Biennale von São Paulo gezeigt wurde, err habe an eine Hommage an die armen Bauarbeiter gedacht, das Werk aber sei weiterhin "die Krieger" genannt worden, ist hier nicht relevant. Auch die Bemühungen um das wirkliche Datum dieser Veränderung lohnen sich nicht. Denn seine Hauptfunktion ist überwiegend dekorativ. Ein plastisches Zitat der Säule-Parabeln (des *Alvorada*, aber auch des *Planalto*) ist in der Modellierung der Torso- und Schulterpartien nicht zu übersehen, wie Grace de Freitas (2007) notiert⁴⁵⁰. Ob Bruno Giorgi sich bei der Wahl und Gestaltung dieses Skulpturmotivs Niemeyers Anweisungen folgte, ist nicht belegt. Daß die Novacap, verantwortlich für die Auswahl von Giorgis Werk für den Platz, die Krieger-Darstellung früher oder später als eine Art Pflicht-Huldigung der Bauarbeiter inszenierte, mag ein weiteres *coup de publicité* gewesen zu sein; jene Publicity für einen Bauherren, der -genauso in der episch verherrlichenden *Sinfonia da Alvorada*- die Masse der ärmsten, anonymen und am Ende aus der Stadt verjagten Maurer etwas heuchlerisch bedachte. Bruno Giorgis Bronze, ein Werk außergewöhnlicher Qualität, bleibt ausschließlich ein köstliches Requisit auf der Bühne dieser *mise-en-scène* des Fortschritts.

Die *Justitia* erfüllt prinzipiell denselben optischen Effekt, indem die perspektivische Entfernung zwischen dem Betrachter im Zentrum des Areals und dem Obergerichtshof dreidimensionaler erscheint (**Abb. 116 und 117**). Während bei den *Candangos* grundsätzlich der Kontrast zwischen der dunklen Silhouette der schlanken Bronzefiguren und der mächtigen

⁴⁴⁸ Abschnitt des Begleittexts für die Abbildung von Bruno Giorgis „*Os Guerreiros*“ in der April –Ausgabe von *Módulo* 1960. (originale Übersetzung des Verfassers aus dem Portugiesischen)

⁴⁴⁹ Videssot recherchierte, daß die Skulptur in mehreren Medien (*Módulo*, *Habitat*, *Brasília*, *O Cruzeiro*) zwischen 1957 und 1959 immer als "O *Guerreiros*" (Krieger) gezeigt wurde, u.a. an der Biennale von Sao Paulo. Vgl. Videssot, Luisa: "Os *Candangos*" (Aufsatz auf Italienisch) in: "Risco-Arquitetura e Urbanismo", Nr. 7, São Paulo 2008

⁴⁵⁰ Freitas, Grace de: *Brasília e o Projeto Construtivo Brasileiro*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro 2007, S. 54-55

und komplexen Struktur des *Palácio do Planalto* wahrnehmbar ist, basiert die Wirkung der *Justitia* auf dem starken Kontrast zwischen der rauen, durch das Sonnenlicht dramatisch betonten Textur des Granits und den flachen, stark geometrischen Konturen des Gerichtshofes. Die extrem schlanke, in der Oberfläche zierliche Bronzestatue von Bruno Giorgi findet den plastischen Gegensatz im massiven, sehr wenig artikulierten Gewand der Allegorie von Alfredo Ceschiatti. Bei der Auswahl dieser Plastiken ging es um nichts anderes als eine Schaustellung, die das Qualitätsniveau der Skulptur der Moderne in Brasilien verdeutlichen bzw. verherrlichen sollte. Allein die hoch symbolische, emblematische Bedeutung dieses Ortes in der ganzen Geographie des Masterplans mußte den Anspruch rechtfertigen, den symbolischen Platz der institutionellen Gewalten nicht wie eine düstere, furchterregende Szenographie, sondern als eine -durch den Kongress der Kunstkritiker abgestempelte- *Synthese der Künste* darzustellen.

Vor dem Eingang der Kathedrale (*Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Aparecida*) sollte sich über zehn Jahre später⁴⁵¹ das allegorische Spiel in Ceschiattis Figuren der "*Vier Evangelisten*" (**Abb. 118**), ausgesprochene Anspielung an die *brasildade* des kolonialen Kirchenbarocks, wiederholen (siehe in der **Abb. 118a** das *Santuário do Bom Jesus* in Congonhas do Campo, errichtet zwischen 1780 und 1793): Ein symbolisches Bühnenspiel monumentaler Kulissen und Niemeyers metaphorische aber stark *maskenhafte* Vision der Moderne.

4.3.3 Die 'erkennbare' Moderne. *Die verwirklichte Utopie?*

Norma Evenson begann den Aufsatz "*The Architecture of Brasília*" ("Two Capitals...", Yale University 1973) lapidar:

*"Brasília became known to the world as an architectural image. comprehensively embodying one of the major trends in postwar design, the city could initially have been viewed as the apotheosis of the glass box..."*⁴⁵²

Immer wieder stellt man sich bei Niemeyer die Frage, inwieweit er sich dem internationalen Stil verpflichtete -oder sich verpflichten muß-, und inwieweit er darin seine eigene

⁴⁵¹ Brasílias *Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida*, bereits 1958 begonnen, wurde jedoch wegen u.a. Schwierigkeiten in der Anschaffung der adäquaten Vitraux-Qualität erst Anfang 1970 fertiggestellt.

⁴⁵² Evenson, Norma : "*Two Capitals. Rio de Janeiro and Brasília*", Yale University Press 1973, S. 183

Formenprache entfaltet. Kritiker wie z.B. Ferreira Gullar⁴⁵³, Norman Forster⁴⁵⁴ oder Bruno Zevi⁴⁵⁵ beurteilten Brasília sehr unterschiedlich. Zevi bezeichnete einmal Brasília ein „Kafka-Albtraum“, Delfim Netto schrieb „das Werk Niemeyers ist gut, wenn man gegenüber wohnt. Nicht aber darin“⁴⁵⁶. Andere, wie der Anthropologe Gilberto Freyre werfen Niemeyer einen verkünstelten, theatralischen Ästhetizismus vor. Freyre beklagt aber vor allem seine wenig realitätsbezogene Einstellung als Architekt.⁴⁵⁷ Niemeyer bezieht sich oft auf spirituelle Kategorien, wie Poesie und Mysterium, z.B. wenn er den Maler Jean Carzou erwähnt:⁴⁵⁸

*“It should not seem, as I saw it, cold and technical, ruled by the classical, hard and already obvious purity of straight lines. On the contrary, I visualized it with a richness of forms, dreams and poetry, like the mysterious paintings by Carzou, new forms, starting visitors y their lightness and creative liberty...”*⁴⁵⁹

Gleichzeitig verteidigt er eine Freiheit der Form, die für ihn prinzipiell im Vordergrund steht:

*I am in favor of an almost unlimited plastic freedom, a freedom that ist not slavishy subordinate to tehcnical determinations or to functionalism, but which makes an appeal to the imagination, to things that are new ans beautiful, capable of arousing supprrise and emotion. /.../ a freedom thatprovides scope -when desirable- for moods of ecstasy, reverie and poetry”*⁴⁶⁰

⁴⁵³ „Niemeyer treibt einen Ästhetizismus, eine Architektur die dasteht um betrachtet zu werden, typisch einer Epoche ohne plastischen, bildkünstlerischen Identität“. Ferreira Gullar, zitiert von Alves Pereira: *El discurso de Oscar Niemeyer*, 1965, S. 124

⁴⁵⁴ "Brasilia is not simply designed, it is choreographed; each of its fluidly-composed pieces seems to stand, like a dancer, on its points frozen in a moment of absolute balance. But what I most enjoy in his work is that even the individual building is very much about the public promenade, the public dimension". Zitiert aus Norman Fosters *Tribute to Oscar Niemeyer* in: The Architectural Review (online edition), 06.12.2012 <https://www.architectural-review.com/essays/tribute-to-oscar-niemeyer/8639839.article>

⁴⁵⁵ „Seine Großzügigkeit ist von der Willkür und von der anachronistischen Großwahnsinns beherrscht, die Gebäude, künstliche und überdrüssig, manchmal aus Dilettant-Epidermis, oder eingekapselt von hübschen Kadenzen aus austauschbaren Portika, vom Inhalt entleert“. Zitiert aus Bruno Zavis: *Storia dell'architettura contemporanea*, 1975, S. 389-390

⁴⁵⁶ Delfim Netto, Antonio (Sao Paulo 1928), brasilianischer Economist, Politiker und Schriftsteller.

⁴⁵⁷ „die szenographische Entwicklung und der Abstraktionismus von Brasilia, eine Zivilisation, die in die Zukunft schaut, die von einer authentischen brasilianischen Erfahrung entfernt wurde, eine Erfahrung, die im Laufe der Zeit ihr Authentizität verleihen könnte!...! Die Hauptstadt der Hoffnung von Malraux zelebriert....durfte weder ihre Vergangenheit noch ihr Gedächtnis abschaffen“. G. Freyre, citado en Ronaldo Costa, „Brasilia Kubitschek de Oliveira“, S. 212. In der Zeitschrift *O Cruzeiro*, 16.03.60G. Freyre behauptet, „die Architektur Niemeyers ist Skulptur, nur für architekten gemacht“, S. 112

⁴⁵⁸ Carzou, Jean (Syrien 1907 - Frankreich 2000) Maler und Lithograf armenischer Herkunft, illustrierte u.a. Erzählungen von Jules Verne in den 1970er. Jahren. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Niemeyer einige seiner Werke in Paris sehen konnte.

⁴⁵⁹ Niemeyer ,Oscar: aus der Originalfassung „*Mes experiences a Brasilia*“, in *L' Architecture d'Audjourd'hui* Edition spéciale, Paris, 1960 S. 8. Auch in *Módulo* mit dem Titel „*Minha Experiencia em Brasilia*“ erschienen, Rio de Janeiro, 1961, S. 14 und 52-53

⁴⁶⁰ Niemeyer, Oscar: *Forma e Função na Architettura*, in: *Módulo* Nr. 21, Dezember 1960, Seite 3

Für Evenson gibt es z.B. zwischen Brasilia und Chandigarh⁴⁶¹ beträchtliche Unterschiede, wenn man das Konzept der Moderne miteinander vergleicht: Niemeyer verzichtet teilweise auf die Monumentalität, indem er Leichtigkeit suggeriert, indem die Volumina einen knappen Bodenkontakt zeigen, damit er den Eindruck einer „dramlike irreality“ (Evenson) erreicht. Das Werk von Le Corbusier in Chandigarh zeigt hingegen die Apotheose der Monumentalität durch dramatisch gestaltete Haupteingänge, komplexe und extrem solide Strukturen, die versuchen, Verfall und Zerstörung entgegen zu wirken.⁴⁶² Diese Idee kann man am Beispiel von Le Corbusiers Wallfahrtskirche in Ronchamp erläutern. Niemand hätte den Eindruck bei *Notre Dame du Haut* (Ronchamp, 1951-55), sich bewußt in einer „promenade architecturale“ zu bewegen, bei welcher der Architekt das Moderne „zeigen“ wollte, indem das Werk eine revolutionäre, futuristische Tendenz aufzuweisen vermag (**Abb. 109 links**). Die plastische Kohärenz und die extreme Komplexität in der Komposition, die man dort Schritt für Schritt entdeckt, stellen eine in sich geschlossene Welt dar. Ronchamp, mit ihrer ungeheuren Vielfalt an Formen und Verwandlungen, verlangt vom Betrachter Konzentration und Wahrnehmungsvermögen, denn das Werk provoziert ihn ästhetisch und emotional und -in den Worten des Architekten Gio Ponti von 1956⁴⁶³- fordert ihn heraus, die Ideen des Architekten zu entschlüsseln, zu interpretieren. Niemeyer greift aber im Platz der Drei Gewalten auf die Ästhetik und die Emotionen zurück, die aus anderen Dimensionen des Raums erzeugt werden sollen: die geometrische Komposition an sich, die großartige Harmonie von großzügigen Kurven⁴⁶⁴ und elementaren Volumina. Es ist eine andere Art der Überraschung und des Erstaunens. Was aus dem Palästen in Brasilia eine *mise-en-scène* macht -die plakativ die Modernität zur Schau bringen will- führt zu einer außergewöhnlichen Theatralik, die sicherlich Niemeyers stilistische Qualität nicht in Frage stellt. Sie verrät jedoch sein Bedürfnis, das Symbol des Fortschritts mittels einer einfachen -für Kritiker wie Zevi oder Max Bill "vereinfachten"- Formsprache zu verdeutlichen⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ Evenson 1973, S. 203-204

⁴⁶² Evenson 1973, 203-204

⁴⁶³ Ponti, Giovanni (genn. Gio Ponti): "*Invito ad andare a Ronchamp*", Zeitschrift *Domus* Nr. 332, September 1956

⁴⁶⁴ Die Skizzenhefte Niemeyers, als „*Cadernos do arquiteto*“ veröffentlicht, sind von liegenden weiblichen Gestalten überfüllt, Frauen mit großzügigen Kurven, die zu einem Leitmotiv Niemeyers späten Wurden: Theater am Paseo Niemeyer in Niterói, ein Entwurf für ein Theater in Brasilia, u.a.. Niemeyer gibt seine Faszination für den weiblichen Körper, aber relativiert auch diese Assoziationen: "*Certaines on meme voulu voir dans les colonnes du palais de l'Alvorada les hanches feminines ondulant en marchant... Je laisse a chacun la liberté d'interpreter...Après tou, pour quoi le beton ne serait-il pas source d'emotion?*" Vgl. Bailby 1993, S. 21.

⁴⁶⁵ Vgl. Evenson 1973 und Skidmore 1969

Hat Oscar Niemeyer die Gedanken Le Corbusiers demnach vorweg genommen, als der alte Meister 1962 schrieb: „*In Brasilien ist es sehr einfach, kühne architektonische Formen zu entwerfen, weil das Volk sie leicht akzeptiert und versteht...*“⁴⁶⁶ Die reine Existenz dieser Architektur sollte für die Brasilianer gerade den Fortschritt zu Beweis stellen. Genauso wie im medialen Diskurs von Brasília die Registrierung der laufenden Baustellen den Beweis für deren Realität, für die Machbarkeit der Projekts bezeugen sollten. Die Idee, daß Brasília in seiner Monumentalität und in seinen Streben nach Schönheit eine Art Zugang zu dem semantischen Zeichen „Moderne“ darstellt, wurde unter anderen von Skidmore aufgegriffen, der in Niemeyers einfacher Formensprache ein zusätzliches Instrument der populistischen Politik von Kubitschek sehen will.⁴⁶⁷ Edson Mahfuz behauptet, daß die Voraussehbarkeit seiner Mittel ein Vorteil in der architektonischen Sprache Niemeyers ist: Formen, die einfach zu erinnern sind und seine Architektur schnell mit dem Etikett „modern“ versehen lassen.⁴⁶⁸ Niemeyer verwendet die diaphanen, hellen Prismen aus Glass, typisch für Van der Rohes internationalen Stil, und umhüllt diese einfach. Die Hülle wird aus wenigen simplen Formen gebildet, die schon bald als „Niemeyerbogen und Niemeyersäulen“ identifiziert werden. 1961 schreibt J. C. Argan:

„Die Prozeduren, um dieser „Schale“, die Underwood im Alvorada-Palast 'exoskeleton of scultural wraps' nennt⁴⁶⁹, die Zeichen einer „unverkennbaren Modernität“ zu verleihen, wurden von Gilbert Luigi (1987) näher betrachtet. Luigi spricht von einer neuen Syntax der Elemente, die er als „innovations plastiques“ bezeichnet, indem z.B. Rampen benutzt werden, um den Zugang in die Esplanade zu integrieren, anstatt Treppen, die Niemeyer fast systematisch ablehnt“⁴⁷⁰.

Norma Evenson machte auch auf eine gewisse Oberflächlichkeit der Fassadenarchitektur Brasílias aufmerksam, und sprach bereits 1974 über eine „einfach zu erkennbare Maske der Modernidade“⁴⁷¹, um die politische Macht und ihre Regierungsinstanzen am Platz der

⁴⁶⁶ Bardi, Pietro Maria: Zitat aus in „*Lembrança de Le corbusier: Athenas, Italia, Brasil*“, . Sao Paulo 1984, S. 114.

⁴⁶⁷ „Die Bauarbeiten fanden in einer spannenden Atmosphäre der Erwartungen statt, indem Brasilianer aller Schichten engagiert waren, und diese sahen in der Entstehung der neuen Hauptstadt - mitten im verlassenen Hinterland - ein Zeichen von neuen Zeiten. Das versorgte das Wirtschaftsprogramm Kubitscheks, deren Hintergründe und Ziele für die Masse der Bevölkerung schwer zu begreifen oder unzugänglich waren, mit einem vorteilhaften Symbol, das wiederum für das Volk einfach und unmittelbar verständlich war“. Vgl. J. Skidmore: „*De Getúlio a Castelo*“, Riode Janeiro, 1975-76, S. 208

⁴⁶⁸ Vgl. Mahfuz, Edson: „*Cinco razoes para olhar com atencao a obra de Oscar Niemeyer*“, revista AU, Arquitetura e Urbanismo, Sao Paulo 2007

⁴⁶⁹ Underwood, David: *Towards a fenomenology of Brazils baroque modernism*, New York 2001, S. 526 ff

⁴⁷⁰ Argan, Giulio Carlo: *Arquitetura Moderna no Brasil*, 1954, in : Xavier, *Depoimentos de uma geração...*(2003), S. 48-52

⁴⁷¹ Evenson, Norma: *Two Capitals. Rio de Janeiro and Brasília*. Yale University, New Haven 1973

Gewalten zu inszenieren. In den 60er. Jahre besitze Brasilien keine konsistenten, politischen Institutionen -so Evenson-, die in der Lage sei die visuellen Dimensionen zu rechtfertigen, mit denen Costa und Niemeyer den Staatsapparat neu zu inszenieren versuchten. Die amerikanische Kritikerin sah mit der politischen Einstellung der 70er. Jahren - und man denke, in Brasilien regierte seit 1964 das Militär!- in der formalistischen, leeren Monumentalität von Niemeyers Gebäuden nichts anders als die „haltlose und unsichere“ Lage dieser Institutionen.⁴⁷² Das Regierungssystem Brasiliens habe kein relevantes legislatives Gewicht, um so eine Infrastruktur wie die des Kongresses zu benötigen. Es handele sich um eine Idealisierung der „Drei Staatsgewalten“, nicht aber um eine reale Notwendigkeit der Hauptstadt. Daß sich die Zweckmäßigkeit der Verwaltungsgebäude schon zwanzig Jahre nach dem Bau als mangelhaft und unpassend erwiesen hat, widerspricht zwar der Betrachtung von Evenson, bestätigt aber die Tatsache, daß die Regierungsfunktionen nicht im Mittelpunkt der Raumplanung standen. Zuletzt ist die Tatsache nicht zu vergessen, daß Brasilia im Sinne einer „Synthese der Künste“ erdacht war. Die Stadt wurde zu einem einheitlichen, kontrollierten, kohärenten Kunstwerk entworfen, anschaulich genug, um zu beweisen, daß Brasilia kein Gegenstand von politischen und urbanen Überlegungen war. Sie war die Konstruktion eines Vorbildes der Modernidade, ein utopisches Vorbild, welches für die Ideologie des *Developmentalism* unentbehrlich war.⁴⁷³

In der vorliegenden Interpretation der spezifischen Architektur des *Palacio da Alvorada* und des *Praça dos Tres Poderes* als emblematische Beispiele der *mise-en-scène* einer explikativen Modernität, wurde in diesem Kapitel eine Reihe von Aspekten zur Diskussion gebracht: a) Der Säulengang des Präsidentenpalastes als klares Beispiel von Niemeyers Theatralik und dabei die raffinierte Technik, mit welcher er einen spektakulären barockisierenden Stützpfeiler entwarf. b) Die Präsidentenkappelle wie ein Zitat von Le Corbusiers Werken in Ronchamp und Chandigarh. c) Das Ensemble des *Congresso Nacional* und die Paläste der Regierung und des Gerichtshofes. d) Die Skulpturen als unentbehrliche Requisiten. Es wurde eine Reihe von kritischen Stimmen aus dem Bereich der Architektur und des Städtebaus in einer Zeitspanne von vier Jahrzehnten - entweder als Zeugen oder als Kritiker - in der Debatte

⁴⁷² “In a sense, the lightly framed pavilions of the ceremonial complex (PTP) may not be altogether inappropriate as symbols of Brazilian governmental institutions/.../ It is possible to see in Niemeyer’s buildings a certain unconscious evocation of the very insecurity and shallowness of Brazilian political institutions” Norma Evenson, op. cit. S. 205

⁴⁷³ “Although Niemeyer’s government complex was intended to provide a ceremonial focus to which the rest of the city would be architecturally subordinate, the visual impact of Brasilia lies in a whole, rather than in a single grouping of buildings. From the beginning the city was meant to represent a single, unified work of art, planned as a totality and controlled in execution”. Zitiert aus Norma Evenson, 1973, S. 206.

präsentiert, zum ersten mit dem Ziel, die eigene Betrachtung historisch und kunsthistorisch zu begründen, zum zweiten um dem Leser die Vielfalt der Interpretationen der *Alvorada*-Fassade überhaupt zu vermitteln: Die meisten stimmen hinsichtlich des artifiziellen, theatralen Charakters der niemeryerschen Fassaden überein: Eine Art Kulisse aus Stahlbeton, die dazu gedacht ist, Überraschung und visuelles Erstaunen zu erzeugen. Die architektonische Untersuchung dieser für Brasília höchstsymbolischen Bauobjekte begann mit dem Präsidentenpalast, der längst vor der eigentlichen Planung der Stadt gebaut wurde, und setzte sich dann mit der Beschreibung und Analyse der Architektur des *Platz der drei Gewalten* fort, die durch Lúcio Costas Inszenierung eines symbolischen Dreiecks der Staatsmächte in einem monumentalen, plastisch extrem subtilen Raum den Zuschauer überwältigen soll. Zudem wird damit Kubitscheks Rhetorik als Fortschrittsdiskurs zelebriert. Der grundlegende Gedanke des Kapitels war es, zu beweisen, dass verschiedene Elemente dieses Ensembles die Ansprüche einer Inszenierung der Moderne erfüllen, gleichzeitig aber die Mängel und Fehler zeigen, die typisch für eine Kulissenarchitektur sind. Während Niemeyer im Palacio da Alvorada raffinierte Details benutzt und wirkliche Originalität zustande bringt -die Säule, die Leichtigkeit der Kapelle, die Proportionen des Ganzen - in einem Bau, der sich im Wesentlichen an der Natur orientiert, zieht er später im Ensemble von Parlament und staatlichen Behörden alle Register des Effektivollen und schafft damit - mit notorischer Qualität - eine Art propagandistisches Wahrzeichen von Brasília: Die Fassaden werden plakativ. Sie zeigen und denotieren, was modern ist bzw. sein soll.

In der Einleitung dieser Arbeit stellten sich einige Fragen über Niemeyers Architektur:

- a) Ob seine Konzeption des Spektakulären eine klare, erkennbare Darstellung findet, oder diese nur eine theoretische Bezeichnung oder Redewendung - in Bezug auf Niemeyers immer neu formulierte und dennoch, oder gerade deshalb, strapazierte Idee des Neuen, Überraschenden, Spektakulären – bleibt.
- b) Ob man von einer denotativen Verpackungsarchitektur sprechen kann, d.h. von Fassaden, die einen konventionellen Glaskasten - typisch für den internationalen Stil - einfach verhüllen.
- c) Ob Niemeyers Prozedere im großen Teil seiner Architektur in Brasília als die Voraussetzung einer Maske der Moderne interpretiert werden kann.

Die Fragen wurden in diesem Kapitel diskutiert und teilweise beantwortet, selbst wenn in der Gliederung des gesamten Inhalts die themenübergreifenden Fragen mehrmals unter verschiedenen Aspekten beleuchtet wurden.

Der *Präsidentenpalast* erweist sich in dreifacher Weise als symbolisch:

1. der *Alvorada* verdeutlicht die Autorität des Auftraggebers, zumal Kubitschek Details der

Architektur selbst entschied (die Marmorverkleidung, die von Niemeyer nicht im Projekt geplant war, oder die Veränderung der Proportionen).

2. Der Palast beweist, wie wichtig der Diskurs um Religion und *brasilidade* ist (im vorragenden Schauplatz der Kapelle, in der Anspielung auf die Plantagenhaus-Veranda, in der Integrierung des Gebäudes in die Landschaft)

3. Architektonisch als Symbol der Architektur Niemeyers überhaupt, in Form eines kulissenhaften Säulengangs, der die Tektonik der Fassade einerseits durch die Umkehrung des Säulenvolumens vortäuscht; andererseits suggeriert er beim Betrachter ein optisches Gleichgewicht, indem die Gangplattform der Hauptfassade (d.h. das eigentliche Parterre des Gebäudes) - aufgrund der horizontalen Verbindung der parabelförmigen Seiten - als Träger der ganzen Struktur betont wird, um das Dach wie ein leichtes schmales Gesims erscheinen zu lassen. Die Fassade des Palastes verlängert sich praktisch nach links mit der Hauskapelle, einem wichtigen Requisit, das den Rhythmus der segelförmigen Säulen durch einen ähnlichen Kurvenradius begleitet. Ihre eigene Funktion ist eher zweitrangig. Sie ist die dekorative Ergänzung der eleganten Linie des Hauptgebäudes und eine sichtbare Hommage an Le Corbusier, sowohl als Erinnerung an Ronchamp als auch als Zitat von Chandigarh. Die Literatur um Brasília betont immer wieder den theatralischen, oberflächlichen Charakter der Architektur der ersten Bauten und besonders die Behandlung der Fassade im *Alvorada Palast*. Es wurde im vorliegenden Kapitel zum ersten Mal versucht, durch eine genauere Analyse dieses Entwurfs zu beweisen, dass Niemeyer tatsächlich nicht nur visuelle sondern technische Prozeduren benutzt, um einen Leichtigkeitseffekt des Pfeilers auf dem Boden zu bewirken. In der Untersuchung der bautechnischen Prozedur ist u.a. klar geworden, dass

1) die unteren Spitzen der segelförmigen Säulen nicht auf dem glatten Erdboden ruhen, sondern auf einem gewaltigen unterirdischen Fundament, das als Stützsystem der gesamten Betondecke des Säulengangs fungiert;

2) der Entwurf dieser Säule zwar das Ergebnis eines komplexen Berechnungsverfahrens war, aber in erster Linie ein Resultat einer rein ästhetischen, Effekt suchenden Strategie;

3) dass dieses Konstrukt sehr bewusst als optische Illusion, fast als eine Attrappe eines dreidimensionalen Stützpfeilers angewendet wird. Aus der plastischen Behandlung der Säule - filigran bearbeitet an der Sichtfassade, damit das Licht immer neue *chiaroscuro*-Effekte hervorbringt, glatt und ziemlich grob in der Stoffbehandlung auf der Rückseite - entsteht der Eindruck eines Vorhangs, wie ein ephemeres, demontierbares Bühnenbild.

Der erste Eindruck vor dem *Planalto* oder dem gegenüber liegenden *Supremo Tribunal* ist, dass man sich vor einem Glaskasten befindet, der mit einem Gitter oder Vorhang umhüllt

wurde, mit einer denotativen Aufgabe, d.h. zu zeigen, dass der Betrachter sich vor einem modernen Bau für die Machtrepräsentation befindet, und einer konnotativen Funktion, die im *Alvorada* noch deutlicher wird, nämlich die Anspielung auf das koloniale Plantagehaus. Lawrence Vale (Yale University 1992), schreibt:

*“This quality of being new and modern remains at the heart of Brasilia's symbolism, more than the design of any particular building.”*⁴⁷⁴

Niemeyers Architektur inspirierte poetische und poetisierende Deutungen, z.B. das Assoziieren des neuen musikalischen Rhythmus der 1950er. Jahre in Rio de Janeiro mit der Intention, eine disharmonische oder verstimmte Melodie der Formen zu finden, eine Architektur, in Worten von S. Philippou, der *inversion*, der *levitation* und *dissonance*, in welcher die tektonische Denotation (also die für den Betrachter optische Information über das logische Verhältnis Träger-Last) auf den Kopf gestellt wird. Forscher, die mit Niemeyers Architektur eng vertraut waren, wie z.B. Gilbert Luigi und David Underwood sprechen von einer "neuen Syntax" zwischen Volumina und Räumen, z.B. die Schale, die auf dem flachen Dach des Kongressgebäudes abgesetzt zu sein scheint. Im Grunde beziehen sich diese Autoren auf den Überraschungsfaktor, den Niemeyer oft in seinen Schriften erwähnt und der beim ihm kaum mehr als eine Art Floskel darstellt, wie viele andere, die Niemeyer in Erklärungs- oder Rechtfertigungstexten gern benutzt. In anderen Fällen handelt es sich tatsächlich um die rein technische Beziehung zweier Bauelemente, und dann kann man vielleicht von Syntax sprechen: z.B. das Zusammentreffen von Säule- oder Pfeilerspitzen und Decke der Galerie. In der Auswahl des Verkleidungsstoffes fällt aber auf, dass es im Grunde nicht unbedingt die Absicht einer ungewöhnlichen, innovativen Formsprache war, die kein glückliches Ergebnis brachte, sondern vielmehr die Improvisation: Die Marmorplatten treffen die grob verputzte Oberfläche des Dachs, genauso wie die Spitzen des Pfeilers, die auf dem rauen Boden vor der Fassade stehen (**Abb. 86**). Niemeyers Paläste vermitteln und denotieren - in Worten Umberto Ecos -, dass hier die Moderne erlebt und bestaunt werden sollte. Die später mit Marmor verkleideten Stahlbetonstrukturen, die Niemeyer dem konventionellen Glaskasten regelrecht vorstellt, soll hier als eine *Maske der Moderne* bezeichnet werden. Denn, wenn die Hauptkörper der Gebäude im *Planalto*, im *Tribunal*, und sogar später im *Itamarati-Palast*⁴⁷⁵ (**Abb. 121** unten) mit den spektakulären Wasserspeichern oder im

⁴⁷⁴ Vale, Lawrence J.: *Architecture, Power and National Identity*, Yale Univ. Press New Haven 1992, S. 216.

⁴⁷⁵ *Palácio do Itamarati*, Außenministerium 1960 begonnen, 1970 eingeweiht.

Mailänder Verlag *Mondadori*⁴⁷⁶ (**Abb. 121** oben), aus einem einfachen Bürohaus von mehreren Etagen und einer durchgehenden *curtain-wall* bestehen, konstruiert dann Niemeyer um dieses Gebäude eine Art Gerüst aus Stahlbeton, eine Verkleidung, eine Maske, die signalisieren und denotieren soll, "*Achtung: Sie befinden sich vor der brasilianischen Moderne*".

Niemeyers strategische Inszenierung erschöpft sich aber nicht im Plakativ-Denotativen. Er fordert die Bewegung des Zuschauers bzw. Passanten und inszeniert die Überraschung für den einfachen Menschen, welchem Niemeyer -er erklärt es oft - einen Augenblick vom ästhetischen Genuss, von "spiritueller Erlösung in Anbetracht der Schönheit", wie Underwood suggeriert, schenken möchte. Im *Planalto* konstruiert Niemeyer im großzügigen Raum unter den Stützpfeilern - auf der Ebene des Parterre - eine wahre *promenade architecturale* im Sinne Le Corbusiers. Aber während bei dem Meister von Ronchamp der Betrachter durch immer neue Perspektiven und verschachtelte Raumfragmente innerlich und suggestiv bewegt wird, öffnen sich dem Passanten bei dem Gang am *Planalto* immer wieder großformatige, kinematographische Perspektiven, die Emotionen hervorrufen, die eine Katharsis verursachen sollten. Dramatische Aufnahmen wie im Bild 119 zeugen von der Inspiration von Fotografen wie Marcel Gautherot oder Lucien Clerg (**Abb. 119**). Im *Justizpalast* dagegen betont eine ausgedehnte und kaum geneigte Rampe die Horizontale. Hier ist für den Betrachter-Fußgänger der frontale Gesamtblick vorgesehen, wie mit einem Weitwinkel-Objektiv: Die seitlichen Stützelemente erzeugen hier die perspektivische Tiefe, indem sie sich optisch dem Fluchtpunkt der Horizontlinie nähern und immer kleiner erscheinen (**Abb. 120**).

Die Bemerkungen des Architekturkritikers Bruno Zevi in seinem Artikel nach dem Besuch von Brasília 1971 lassen keinen Zweifel über den Eindruck, den diese *free form* Kulisse bei sensiblen Betrachtern hinterließ, selbst wenn nicht alle kritischen Stimmen - wie in dieser Diskussion vorangegangen dargestellt- so bitter oder sarkastisch waren wie diejenigen des italienischen Kritikers. Zevis folgender Textabschnitt verdient, hier zitiert zu werden:

*"Es ist die Stadt von Kafka, das Paradies der Bürokraten. Wenn das Zentrum gebaut wird, bevor die Stadt bewohnt ist, ist es ein großer Fehler, dass es monumental wird und die Repräsentationsgebäude sehen aus wie aus Pappe gebaut. Fassaden: die Originalität des Entwurfs von solchen Stützelementen und die Tatsache, dass sie technisch strukturell sehr gut berechnet wurden, reichen nicht aus, um ein Gebäude zu retten, dessen unter einer modernen ‚Robe‘ unnötige Fassaden vom organischen Körper des Gebäudes isoliert wirken. Der strukturalistische Monumentalismus und die Neigung zu freien, zugeschnittenen Formen, werden in ihrer Wesentlichkeit fort dauern und machen diese Architektur zunichte".*⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ *Palazzo Mondadori*, Sitz des Verlagshauses in Mailand, 1968 begonnen und 1975 eröffnet.

⁴⁷⁷ Zevi, Bruno: *Brasilia e il complesso EUR. Kafka nel Mato Grosso*, Zeitschrift *Architettura Cronache e Storia*, vol.

Im letzten Abschnitt des Kapitels wurde wieder auf die Frage, welche diese Forschung eröffnete, eingegangen. Die Überlegungen der Norma Evenson in Yale von 1973⁴⁷⁸ schließen zwar diese Untersuchung mit dem Gedanken -von Evenson so treffend formuliert -, dass die Bauten in Brasília einfach zu erkennende bzw. erkennbare Wahrzeichen der Moderne darstellen. Jedoch stellte sich am Ende die Frage, was das Brasília-Projekt gegenüber dem mythischen Diskurs um Fortschritt und Modernität als dessen Resultat bzw. dessen konkreter plastischer und architektonischer Umsetzung bedeutet. Von den theoretischen Anregungen von Adrian Gorelik (2005) und - etwas zurückblickend - von der semiotischen Interpretation von Eco (1968) ausgehend, setzt sich die abschließende Diskussion (Forschungsergebnisse) - wiederum bezüglich des provozierenden Ausstellungstitel der Triennale von 2010 - mit der Idee einer "*verwirklichten Utopia*" kritisch auseinander.

5 Die rhetorische und visuelle Inszenierung

5.1 Eröffnungsrituale und mediale Repräsentation

Der Entwurf vom Städtebau-Architekten Lúcio Costa setzte für den Masterplan Brasílias zwei wichtige Aspekte voraus: eine soziale Utopie und eine monumentale Inszenierung der Moderne. Der Diskurs um die Qualitäten und Herausforderungen dieser Utopia aus Lucio Costas Reißbrett mußte aber in der architektonischen Praxis weitergeführt werden; denn die ständige Notwendigkeit der Selbstbehauptung und der (vor allem internationalen) Anerkennung machte eine rhetorische Propaganda in den Medien -im Brasilien der 50er. hauptsächlich die Presse-, durch Inaugurationsritualen und visuelle Inszenierung unersetzlich wichtig, und das weit über den offiziellen Einweihungstermin. Brasília ist aber zuerst und wesentlich Architektur. Der Diskurs des Fortschritts und der Moderne findet also eine Visualisierung, als die materielle Verwirklichung der Utopie statt, welche Oscar Niemeyer auf dem Masterplan von Lucio Costa ins Szene setzen wollte. Der Bau der Hauptstadt als Symbol einer brasilianischen Modernität und eines neuen sozial- und umweltgerechten *modus vivendi* benötigt diese Mythifizierung, die durch Foto- und Filmreportage und die mediale Vermittlung von Inaugurationsevents als Metapher eines *rite de passage* konstruiert wurde.

285, S. 408 ff in: "Laterza Cronache di Architettura..." 1971.

⁴⁷⁸ Evenson 1973.

Der Anspruch auf eine Moderne, die Prestige und internationale Anerkennung bringen würde, benötigte auch eine Art Beweis der städtebaulichen Qualitäten und Ästhetik dieser Architektur: der Vorteil einer Kritik aus dem Ausland wurde also erkannt und in Form von Einladungen an Persönlichkeiten (u.a. André Malraux, Aldous Huxley, J.P.Sartre) oder Events zur künstlerischen Diskussion gefördert. Mit einem programmatischen Titel, "*Brasília neue Stadt- Synthese der Künste*" war 1959 der AICA-Kongress⁴⁷⁹ in São Paulo und Brasília organisiert, und unter UNESCO Schirmherrschaft fand noch 1958 ein *Seminário Internacional de Arquitetos* im Museu da Arte Moderna⁴⁸⁰ von Rio statt. Sollte Brasília erst durch den Segen der Kritiker eine Tatsache, eine wahre "*utopia realizzata*" werden?.

Im 2. und 3. Kapitel wurden die "*topics*" des politischen Diskurses im Überblick kommentiert - Aspekte, die als Mythos der Gründungsrhetorik von Kubitschek bezeichnen werden können (Vidal 2009, de Oliveira 2014). Hierzu zählen die Eroberung neuer Territorien, die Entstehung einer neuen Nation, der technische Fortschritt, die *Modernidade*, die Intervention des Schicksals oder spirituelle Kräfte. All diese Bestandteile des Diskurs werden mehr oder weniger abstrakt mit Traditionen des brasilianischen Volkes (die Plantage als *Casa Grande*, die starke Bindung mit dem katholischen Glauben und gleichzeitig mit afrikanischen Göttern, die Kraft der Natur) verbunden.

Brasília mußte eine Apotheose des Fortschritts sein, und damit einher ging eine Verherrlichung der technologischen Entwicklung (z.B. der Autoindustrie) und die Glorifizierung der *Modernidade*. Brasília mußte die Eroberung neuer Territorien beanspruchen, um die Dezentralisierung und den Umzug ins Landesinnere zu rechtfertigen. Dabei ging es nicht nur darum, das legitime Bedürfnis des Staates und die kulturellen und technischen Errungenschaften der Küstenmetropole ins noch ungezähmte Landesinnere zu bringen, sondern darum, dass sich der Staat angesichts des großen Bevölkerungsdrucks eine physische Stabilität und Sicherheit aufbauen wollte. Die Eroberungsidee verbindet patriotische Ansprüche mit einem symbolischen Kampf gegen die koloniale Herrschaft (Brasilien wird erst 1822 vom portugiesischen Kaisertum unabhängig). Der Fokus dieser Idee liegt auch auf der Integration in die Natur und auf der starken Präsenz der katholischen Kirche; etwas bei der Wiederholung des Motivs der Fassade des Plantagehauses, der Nachahmung architektonischer Formen wie z.B. die flache und unendliche Ebene des

⁴⁷⁹ Die Association Internationale des Critiques d'Art (AICA, Internationale Vereinigung der Kunstkritiker) mit Sitz in Paris wurde 1948/49 gegründet und 1951 von der UNESCO als nichtstaatliche Organisation anerkannt.

⁴⁸⁰ Das Museum für Moderne Kunst in Rio de Janeiro, portugiesisch *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM), wurde 1948 gegründet. Den 1955 fertiggestellten postmodernen Museumsbau hat Affonso Eduardo Reidy entworfen. Die Gartenanlagen stammen von Roberto Burle Marx. Das Museum beherbergt neben einer hervorragenden Sammlung brasilianischer Kunst auch wechselnde internationale Ausstellungen.

Planalto Central-Region, der protagonischen Bedeutung der Kathedrale und der Kapellen.

Brasilia sollte und musste die Inkarnation der Zukunft verkörpern- ein Neubeginn der Nation, in der die kühnste Architektur einer brasilianischen Moderne durch das Genie Niemeyers verkörpert werden konnte. Brasilia war als ein Gesamtkunstwerk geplant oder zumindest "geträumt", weil sie in der Strategie von Juscelino Kubitschek das Schaufenster für die Leistungen der Kultur und der Kunst Brasiliens darstellen sollte.

5.1.1. Beweis der Realisierbarkeit: mythische Existenz der Hauptstadt

Für die materielle Realisierung der Stadt gab es weder administrative Hindernisse noch Budget- Grenzen, also keine Schwierigkeiten. Diese Tatsache kann man sicherlich auch in der Propaganda von Kubitscheks Mythen nachvollziehen. Wenn der „Wille Gottes“, den Brazilianern ihre Hauptstadt zu schenken, eine ungeheure Willenskraft verleihen konnte, so erschreckte Kubitschek auch vor nichts zurück, um die Mittel zur Vollendung seiner Mission zu sichern. Die Ergebnisse präsentiert Kubitschek selbstverständlich als Zeichen von Gottes Macht,

"Wir sind heute am Tag des Heiligen Kreuzes, dem Tag in dem die erst geborene Hauptstadt die christliche Taufe aufnimmt/.../ Das ist der Tag des Neuen Brasiliens. Das ist der Tag der Hoffnung, der Tag der Auferstehung der Hoffnung. Es ist der Tag der Geburt der Stadt " ⁴⁸¹

Wie de Oliveira (2014) treffend zusammenfaßt.

"Die Ersetzung der traditionellen Begriffe des Gründungsmythos durch diejenige einer typisch katholischen Rhetorik überrascht nicht: die symbolische Verbindungen und die ersuchte Parallelität zwischen diesem Gottesdienst und jenem ersten Ritual auf brasilianischen Territorium -in der Volksvorstellung gleich als Gründung des Landes wahrgenommen- ist offensichtlich". ⁴⁸²

Die Neuauflage von Cassianos Buch "*A Marcha para o ovest*" (dt. die Einwanderung gen Westen)⁴⁸³ von 1959 versuchte im Kontext der Rechtfertigung Brasílias die Wiederaufnahme einer alten Frage, nämlich, die der Legitimität einer Neugründung. Viele stimmten nun dem

⁴⁸¹ Kubitschek, Juscelino: au der Inauguralrede im ersten Gottesdienst, 3. Mai 1957

⁴⁸² Oliveira 2014

⁴⁸³ Cassiano, Ricardo: *La marcha para el Oeste. Influencia de la "bandeira" en la formación social y política del Brasil*" Editorial FCE México 1956

Unternehmen Brasilia zu und zeigten auf die Vorteile. Es war einfach, Brasilia zu diskreditieren und mit kritischen Argumenten aus der Opposition das Projekt abzulehnen. Hierzu zählten z.B. alle möglichen Kritiken über die Logistik in der Bauorganisation. Dagegen war es sehr schwer, sich mit einer Argumentation der globalen Idee eines Neuanfangs, einer Hauptstadt der Hoffnung, anzufreunden, denn im brasilianischen Imaginären der Bevölkerung war die Nation eigentlich erst noch zu schaffen. Die „Unvollständigkeit“ der brasilianischen Nation basierte auf dem Mythos einer neuen Nation und weil es in der Realität noch keine gab, mußte eine erschaffen werden! Die propagandistische Parole, daß *alles* möglich sei, stand im Zusammenhang mit den Vorstellungsbildern von Macht, nationaler Größe und unbegrenzter Kraft, also alles was Brasilien zu einer radikalen Umwälzung in der Kultur und in der Gesellschaft führen würde. Anders als die offiziellen Ansprachen des Präsidenten, welche stark retuschiert⁴⁸⁴ zusammen mit der Neujahrsansprachen für den Kongreß veröffentlicht worden sind, bieten die Primärquelle (selbst bei "verbesserten" Texten) tatsächlich Material aus erster Hand. Die Angaben und Details aus den autobiographischen Abhandlungen müssen äußerst vorsichtig behandelt werden, denn diese Texte wurden ausschließlich von Ernst Bloch, dem Chefredakteur von *Manchete*⁴⁸⁵ auf Tagebüchern Kubitscheks basierend, verfasst. Interessant für die -hier beschriebene- Forschung war es zu verfolgen, inwiefern der Bauprozess der Hauptstadt durch den propagandistischen Diskurs heraus wahrgenommen wurde bzw. werden sollte. Unsere Forschungsschwerpunkt liegt hierbei auf dem Mythos und auf die Frage, ob der Diskurs durch den Bauprozess selbst, d.h. durch den finanzielle, strukturelle, logistische, nicht zuletzt bauästhetische Fragen beeinflusste oder verändert werden bzw. werden konnte⁴⁸⁶.

Die Bauentwicklung der Hauptstadt ist ein Produkt der Entwurfspläne Lucio Costas und wurde architektonisch durch Niemeyer umgesetzt. Der Bau selbst fungierte als propagandistisches Instrument, denn die materielle Verwirklichung konnte den Beweis dafür bringen, dass das Projekt Brasilia tatsächlich umsetzbar war. Eine Realisierbarkeit, welche die Opposition immer wieder in Frage stellte. Die Bauausführung und die Fertigstellung der Gebäude und der Infrastruktur gingen angesichts des Zeitdrucks unter einem sehr hohen Arbeitstempo voran. Dadurch wird vieles improvisiert. Denn, weil es keine finanzielle

⁴⁸⁴ Wie im Kapitel 1 bereits erwähnt, wurden Kubitscheks Reden gewöhnlich von einem Team von *ghost writers* verfasst.

⁴⁸⁵ Ein Zusatzmaterial, das von vielen Autoren (u.S. Bicca, Benevides, Lippi, de Oliveria) berücksichtigt wird sind auf Tonband aufgezeichnete Aussagen von Arbeitern, Kaufleuten, Berufliche, Lehrer und Personen aus dem Bekanntenkreis von Juscelino Kubitschek, die im Öffentlichen Archiv des Distrito Federal (in Brasilia) vorhanden sind.

⁴⁸⁶ Es wurden für die Arbeit 33 von den 304 registrierten Reden Kubitscheks zwischen 1956 und 1969 aus dem Büro des *Palacio do Planalto* erstanden.

Einschränkungen im Kubitscheks Budget gibt, sind vorsichtige Planung oder Kostengrenzen die die Bauarbeiten beeinträchtigen oder verlangsamen könnten, nicht relevant. Brasília wächst also „aus dem Nichts“ rasch und spektakulär wie ein Wunder. *Ein Wunder aus dem Nichts*. Das ist jener Slogan, der sich in der Druckpresse, im Rundfunk und in Werbefilmen aber auch in der Volksdichtung wiederholt.

Wurde Brasilia zum Mythos einer Stadt, die niemals so existiert haben dürfte? „*Brasília hätte niemals existieren dürfen*“ so beginnt Márcio de Oliveira seinen Aufsatz⁴⁸⁷. Aus den Gedanken der Mythenforscher wie z.B. Mircea Eliade⁴⁸⁸, kann man den Begriff *Mythos* überhaupt erst anwenden, um das Phänomen von Brasilia zu erklären⁴⁸⁹. Dadurch lassen sich zwei Merkmale des Mythos erkennen: a) zu einem, die Idee, daß Brasilia bereits vor ihrer Gründung eine immaterielle Existenz hatte und diese brauchte daher bloß eine geographische Konkretisierung. In dieser Existenz, deren Ursprünge in einer dunklen, entfernten Vergangenheit lagen und von einem übernatürlichen Geist verliehen worden war, können wir die Gründung Brasílias als ein wahrer Mythos definieren.⁴⁹⁰ b) zum anderen, stellen Bilder, historische Bedingungen, Wünsche oder Erwartungen der brasilianischen Gesellschaft die *Notwendigkeit von Brasília* dar. Das heißt ihre wesentliche Rechtfertigung wird durch die symbolische Werbesprache und durch Assoziationen mit der religiösen und historischen Tradition vermittelt. Wie im 1. Kapitel beschrieben wurde, spricht man von der Wiedergeburt einer Kultur: „das Blatt umzuwenden und neu anzufangen“, und vom Versprechen von Reichtum, Frieden und Glückseligkeit. Die wesentliche Eigenschaft des Mythos ist seine Wiederholung und seine Weiterverbreitung. In diesem Zusammenhang versteht sich Kubitscheks politischer Diskurs, der in dieser Arbeit als *mythisierender Diskurs* bezeichnet wurde. In Kubitscheks Propaganda wird Brasilia wie eine Referenz zu den Urzeiten des Heimatlandes präsentiert, indem populäre Bilder der portugiesischen Eroberung, der

⁴⁸⁷ Oliveira, Márcio de: *Brasília entre le mythe et la nation*, Diss. Université Paris V , L'Harmattan Paris 2014

⁴⁸⁸ Eliade, Mircea (Bucarest 1907, Chicago 1986) , *Mythen, Träume und Mysterien*. O. Müller, Salzburg 1961., *Mythos und Wirklichkeit*. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1988,

⁴⁸⁹ Oliveira, basiert ihre These, wie L. Vidal ihre These, in der mythischen Konstruktion von Brasília, die mit anderen „Untermythen“ (fr. *submythes*) ernährt wird und diese Idee scheint nicht nur attraktiv sondern adäquat, um die irrealen Natur der konkreten Existenz Brasílias

⁴⁹⁰ Als Gründungsmythos kann man eine Ursprungserzählung bezeichnen, die teilweise auf Fiktionen aufbaut und als verbindlich wahrgenommen wird. Diese Art von Mythos kann sowohl religiöse als auch politische Elemente enthalten. Der Ausdruck entstammt der Soziologie. Als politische Mythen sind Gründungsmythen konstitutiv für ein allgemeines Selbstverständnis in modernen Nationalstaaten. Die Funktionen von Gründungsmythen liegen in der Schaffung konsensfähiger, sinnstiftender Werte, der Erzeugung von kollektiven Identitätsvorstellungen sowie der Legitimation von Macht und Privilegien. Auch bei stark wertorientierten politischen Parteien, sowie bei länger zurückliegenden oder „legendären“ Unternehmensgründungen können sie eine Rolle spielen. Vgl. Eva Cantarella, *I miti di Fondazione*, Laterza Milano 2009

Entdeckung und der Inbesitznahme von Territorien gezielt erweckt werden. Daher benötigt Kubitschek für die Wahlkampagnen und später als Präsident einen Slogan – einen einfachen monotonen, sich wiederholenden Diskurs. Denn es geht in Kubitscheks Reden im Wesentlichen darum, dem Volk eine Reihe von Gedanken zugänglich und verständlich zu machen. Es ist in diesem Zusammenhang, die Frage, ob Oscar Niemeyer möglicherweise in seinem eigenen architektonischen Diskurs eine Art *Klischee der Moderne* zu erproben vermochte. Es geht um die Grundlage der mythischen Erzählung, also die Fähigkeit das Neue zu verstehen, indem eine alte Logik und alte Handlungen, die fest im kollektiven Gedächtnis liegen, wieder aufgegriffen werden. Das Zurückgreifen auf mythische Erzählung in einem anderen soziohistorischen Kontext ändert hierbei nicht ihre Grundbedeutung. Das wurde auch von Kubitschek so wahrgenommen, als er in seiner Rede anlässlich des 2. Amtsjahres erklärt:

*„Als ich die Regierung übernahm, schwebte die Gründung einer neuen Hauptstadt im Reiche der Mythen/.../Brasilia ist aber heute eine Realität. Ich brauche bestimmt nicht mehr zu insistieren, um zu beweisen, dass die Versetzung der Hauptstadt nach ihrem eigenen Standort der Anfang einer neuen Ära bedeutet.“*⁴⁹¹

Die Erschaffung einer neuen Hauptstadt „schwebte im Reich der Mythen“, sagt Kubitschek. Selbst wenn er das Wort „Mythos“ in einem sehr allgemeinen Sinn verwendet, ist nicht zu übersehen, dass er die mythische Natur der Mission „Brasília“ betonen will. Damit meint er die Konnotationen mit den Funktionen „Vorbild“ und „spirituelle Führung“, was Kubitschek immer wieder dem Unternehmen Brasília zuschreiben wollte. Der Mythos „Brasília“ existierte: versetzen, transferieren, das Land entwickeln, eine neue Epoche eröffnen, letztendlich eine neue Nation schaffen.

5.1.2 Eroberung, Neue Nation: Inaugurationsritualen und *rites de passage*

Im Februar 1956 publizierte die Zeitschrift *Brasília* der NOVACAP im hinteren Umschlag eine Landkarte Brasiliens. Brasília bildet hier das Zentrum eines Sterns wie ein geographischer Knotenpunkt aller ausgehenden Richtungen⁴⁹². (**Abb. 19**) Kubitschek hatte das Territorium des Planalto überflogen und landete auf einer improvisierten Landebahn, die er *Marschall Pessoa*, in Gedenken an den Freiheitskämpfer, die *Bandeirantes*, nannte:

⁴⁹¹ Kubitschek, Juscelino: in Revista „*Brasília*“, Nr. 14, 1962, Seite 2

⁴⁹² Oliveira, Márcio de (2014) op, cit S. 130

*„Das ist ein historischer Gedanke: wir denken an die Pioniere die “Bandeirantes” des 17. und 18. Jh. Brasília stellt eine politische und wirtschaftliche Revolution dar. Wir erbauten sie in den Tiefen unserer Seele, von der Idee berauscht, eine Zivilisation im Herzen Brasiliens zu gründen, mit dem Geist der alten Pioniere, genauso wie diejenigen, die das moderne Brasilien abgebaut haben. Brasília bedeutet die Niederlassung der Bundesregierung im Herzen der Nationalität!“*⁴⁹³

Die Bedeutung dieser Darstellung des brasilianischen Territoriums ist unverkennbar, denn sie illustriert fundamentale mythischen Vorstellungsbilder wie z.B. die Inbesitznahme und dessen definitive Eroberung⁴⁹⁴. Man kann durchaus diesen propagandistischen Diskurs mit dem Mythos des Prometheus⁴⁹⁵ in Zusammenhang bringen: Den Brazilianern des Hinterlandes versprach Kubitschek Wohlstand, Wirtschaftswachstum als eine Art Rettung aus der Armut. Diese mythische Natur der Eroberung, der Inbesitznahme der Territorien wird durch das Zeremoniell der Einweihung von Kultstätten oder offiziellen Einrichtungen, also eine Art von Veranstaltung, die Magazine und Tageszeitungen besonders beschäftigten.

Am 3. Mai 1957 findet im Territorium vom Distrito Federal in Anwesenheit des Erzbischofs von São Paulo der erste katholische Gottesdienst statt. Aus der Ansprache des Präsidenten:

*"Wir sind am Tag des Heiligen Kreuzes, dem Tag wo die neu geborene Hauptstadt die christliche Taufe bekommt /.../ Das ist der Tag der Taufe des neuen Brasiliens. Der Tag der Hoffnung, der Tag der Auferstehung der Hoffnung. Es ist der Tag der Geburt der Stadt"*⁴⁹⁶

Das von Oscar Niemeyer improvisierte Riesenzelt, um dem liturgischen Platz auf den wilden Feldern einen festlichen Rahmen zu verleihen, wird direkt im Oktober desselben Jahres in die Gestaltung der Kapelle *Nossa Senhora de Fatima* umgewandelt.⁴⁹⁷ Die

⁴⁹³ Kubitschek, Juscelino: *Discursos* Diário de Brasília 1956-57, S. 185

⁴⁹⁴ Vgl. in diesem Kapitel die Reden von 15.03.57 und von 21.09.59

⁴⁹⁵ In der griechischen Mythologie: Prometheus, ein Titan und der Sohn des Iapetos und der Asia, der Klymene (nach Hesiod) oder der Gaia. In der Abstammung nach Hesiod ist er ferner der Bruder des Atlas, des Menoitios und des Epimetheische („der Nachherbedenkende“, vgl. die Theogonie,

⁴⁹⁶ Kubitschek, Juscelino: aus der Rede bei der ersten katholischen Messe am 3 Mai 1957. Zeitschrift *Brasília*, No. 5, Mai 1957, Seite 1.

⁴⁹⁷ Die Kapelle der Heiligen Frau von Fatima war der erste Tempel aus Bausteinmaterial von Brasília. Sie wurde am 18.06.58 eingeweiht. Nach der Steinlegung am 26.10.57 wurde in 100 Tagen gebaut, als Danksagung für die Heilung der Tochter der First Lady Sarah Kubitschek. Die Kapelle war ein Entwurf von Oscar Niemeyer. Im Innenraum befinden sich Kacheldekorationen von Athos Bulcão, Fresken und Engeln von Alfredo Volpi, die bei einer Renovierung des Gebäudes in den 60er. Jahren mit Farbe zugedeckt wurde. **Fátima** ist auch der wichtigste Wallfahrtsort in Portugal und einer der bedeutendsten der römisch-katholischen Kirche. Die Erscheinung der heiligen Fátima stellt einen fundamentalen Mythos des brasilianischen Katholizismus dar und die Hl. Fátima wird in Brasilien sehr oft als "Unsere Heilige Erschienene Frau" verehrt. Daher wurde die "Aparecida" (Erschienene) als Heilige Patronin der Hauptstadt Brasília, deren Kathedrale unter dem Namen "Nossa Senhora Aparecida" gegründet wurde.

historische Aufnahme der **Abb. 122** erinnert an das erste Gottesdienst am 03. Mai 1957 unter einer einem Stoffdach improvisierten Kapelle. An dieser Stelle wird im Juni 1958 die *Fátima-Kapelle* eingeweiht (**Abb. 123**). Ein Tag später, am 04. Mai 1957, weiht Niemeyer die *Capela Dom Bosco* ein. War die Gründung der Hauptstadt in einer Offenbarung angekündigt worden - und daher eine Gabe des Gotteswillen-, so verpaßt der Diskurs Kubitscheks keine Gelegenheit, dem Mythos Brasília mit Bildern von Hoffnung und Belohnung zu verbinden. Kubitschek schafft damit ein absolutes und unverkennbares Symbol, um seine Zugehörigkeit zum katholischen Glauben zu bezeugen.

*„Gott möge uns in unseren Kampf weiter helfen und segne unsere Bemühungen. Das ist das Gebet, das wir dem Heiligen Geist erheben, und uns gleichzeitig für das Gute bedanken, die wir bis jetzt von ihm erhalten haben“*⁴⁹⁸

Die *Ermida de Don Bosco* (dt. Wallfahrtskapelle) ist die Hommage an jenen Priester, der den prämonitorischen Traum über die Entstehung Brasílias hatte und von Papst Johannes XXIII 1962 heilgesprochen werden sollte. Die Kapelle ist in Form einer Pyramide errichtet und mit weißem Marmor verkleidet. Auf der Dachspitze steht ein Kreuz aus Eisen. Sie wurde von Niemeyer entworfen und am Ufer des Paranoa-Sees errichtet. Am 4. Mai 1957 wurde sie eingeweiht. Sie bietet dank ihrer exponierten und privilegierten Lage einen großartigen Blick auf dem Platz der Drei Gewalten und besonders eine optische Verbindung mit dem naheliegenden *Alvorada*. Der Mythos zum prophetischen Ursprung Brasílias wird noch heute mit großer Selbstverständlichkeit auf der offiziellen Web-Seite des *Senado Federal em Brasília* (Bundessenat, Abteilung Fachsekretariat für Soziale Kommunikation, mit folgendem Titel beschrieben:

*„Viele glauben, daß ein Heiliger im 19. Jh. die Gründung Brasílias prophezeite“*⁴⁹⁹

und bezieht sich auf einen Artikel, der diese Legende und die Errichtung mit der Don Bosco-Wallfahrtskapelle in Verbindung bringen sollte.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Kubitschek, Juscelino: aus der Rundfunkrede zum Nationaltag des Erntedankfestes Rio de Janeiro, 26.11.1959,

⁴⁹⁹ *Senado Federal em Brasília*: Web-Seite (Siehe Literatur- und Quellenverzeichnis)

⁵⁰⁰ *„Viele glauben, dass ein Heiliger den Bau Brasílias im 19. Jh. prophezeite: Zwischen den Breitengraden 15 und 20 gab es eine breite Bucht, die aus einer See kam. Eine Stimme wiederholte dann: „Wenn man die Minen ausbeuten wird, die hier versteckt sind inmitten dieser Wälder; wird das gelobte Land erscheinen, in dem Milch und Honig laufen wird. Es wird einen unbeschreiblichen Reichtum geben.“ Solche Wörter gehören zur Erzählung des Traums von São João Bosco (san Giovanni Bosco) und wurde von seinem Assistenten, der Pater Meoyne niedergeschrieben. Im August 1883 träumte dom Bosco, er verreise nach Lateinamerika aber er war niemals dort.“*

Laurent Vidal (1995) macht darauf aufmerksam, wie ein Inaugurationsritual ganz anders ist als das Gründungsritual: dieser greift auf Taten und Legenden zu, die eine bestimmte Narration oder Geschichte unterstützen und beweisen können. Bei der Inauguration geht es dagegen um ein wahres Ritual bestehend aus mehreren Handlungen und festlichen Zeremonien, die besonders in Brasília direkt verbunden waren mit den von Vidal genannten "rites de passage": diese signalisieren das Ende eines Prozesses oder einer Existenz, um Platz zu schaffen für das Dasein von etwas Neuem, das diesen Platz besetzt. Unter den Titel "*Inaugurer*" (dt. einweihen) schreibt Vidal in seiner Disseration 1995

"...Der Vorhang kann nun über den letzten Akt geöffnet werden: die Inauguration von Brasília ist etwas ganz anders als ihre Gründung. Die Einweihungszeremonien, die in der Antike häufig waren und in der modernen Welt nur selten stattfinden, nimmt in Brasília als Inauguralzeremonie viel Zeit in Anspruch, denn sie hat als erstes Ziel, die Einigung zwischen der brasilianischen Nation und ihrem Gründer abzuschließen, um das Projekt vom Ausbau des modernen Brasiliens zu verwirklichen" ⁵⁰¹

Wenn z.B. das Schloß von Versailles - in einem langen Prozeß erbaut- jedoch kein festes Datum für eine offizielle Einweihung registrierte⁵⁰², war eine feierliche Einweihung im Falle von Brasília dagegen aufgrund ihrer Symbolik als neue Hauptstadt von großer Bedeutung. Diese sollte peinlichst präzise organisiert werden. Die Stadt brauchte also nicht mehr "legitimiert" zu werden, sondern es ging jetzt um eine Reihe von Übergangsritualen (*rites de passage*) und zwar gelegt zum Zeitpunkt in dem die Stadt beginnen sollte, offiziell zu existieren. Dieses Ritual fand in Brasília aber nicht nur im symbolischen Datum von 21. April 1960 statt, einem Datum, das -sehr wahrscheinlich- nicht nur die Ermordung des Nationalhelden Joaquim Silva Xavier "Tiradentes" am 21. April 1792⁵⁰³ bedenken, sondern den Tag der Gründung Roms durch Romulus und Remus im Jahr 753 v.C. erinnern sollte⁵⁰⁴. Die in der europäischen Geschichte starke Symbolik der Gründung Roms durfte im mythischen Bild von Brasília als neu entstandener Zentrum der Macht aber auch als

Aus Moisés Nazário, Agência Senado, <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasil50anos/not08.asp>

⁵⁰¹ Vidal, Laurent op. cit S. 258

⁵⁰² Ebenda

⁵⁰³ **Tiradentes**, eigentlich Joaquim José da Silva Xavier (1746- 21. April 1792), brasilianischer Freiheitskämpfer gegen die portugiesische Kolonialmacht in Minas Gerais, heute Nationalheld Brasiliens. Bei einer Verwchwörung (historisch als "Inconfidência Mienira" bekannt) gegen ihn als Anführer des Kampfes gegen die Sklaverei, wurde Tiradentes am 21. April 1792 enthauptet.

⁵⁰⁴ Laut Titus Livius wurde die Stadt Rom an diesem Datum gegründet und tatsächlich wird den 21. April in Italien als "Natale di Roma" gefeiert. Das Datum wurde im Fascismus als nationaler Tag der Arbeit eingeführt, ab 1945 als Feiertag abgeschafft und ist noch heute ein säkulares Fest ausschließlich für die Stadt Rom.

fruchtbare Mutter einer sich entwickeln den jungen Nation nicht fehlen.

Es ist eine Reihe von Events großer Feierlichkeit, die vor diesem Datum den Rahmen eines bedeutenden Ereignisses als Übergang von Vergangenheit in die neue Gegenwart - als Zeichen eines Neubeginns der Nation- konstruieren. Durch die Übertragung und Vermittlung vom genauen Zeitpunkt in dem die Stadt von einem Zustand des "Unvollendeten" oder der "Vorbereitung" -symbolisiert durch die Fotoaufnahmen von Baustellen- zu jenem Augenblick, wo die Verwaltungsgebäude "zu funktionieren" beginnen, verfügt die Regierung über ein doppeltes Instrument: einerseits um zu beweisen, dass die Baufriste eingehalten worden waren, andererseits um das Neubeginn der Geschichte einer Nation möglichst konkret zeitlich festzulegen. Das machte den Staat, seine Politik und Wirtschaft in den Augen des normalen Bürgers glaubhafter, stabiler; andererseits um den Beweis dafür zu bringen, dass jenes Projekt machbar, realisierbar war. Denn mitten in einer eilig geplanten Bauaktivität -in der lediglich der Abgabetermin zählte- und der Improvisation, brauchte der Bauherr Zeichen der Zustimmung für das architektonische Experiment, welches Brasilia darstellte. Insofern war von fundamentaler Bedeutung die Tatsache, dass die "moderne Architektur" Brasilia nicht nur mit den internationalen Trends des Städtebaus verbinden sollte und dadurch mit der gefeierten Architektur anderer Länder -Utzon beginnt 1959 den Bau der Sydney Oper, Saarinnen baut an der TWA Terminal, der UNESCO Sitz von Pier Luigi Nervi ist 1958 fertig- sondern dass die Hauptstadt überhaupt etwas bisher nicht Bekanntes und Außergewöhnliches in Vergleich zuden anderen Großstädten Brasiliens anbieten konnte. Oscar Niemeyer sagte oft:

*"...den Leuten kann meine Architektur in Brasilia nicht gefallen,
aber keiner wird sagen, dass er so etwas schon gesehen hat" ⁵⁰⁵*

Denn, wenn es stimmt, dass Niemeyer in Belo Horizonte, in São Paulo oder in New York (UN Building) die innovativste "Moderne" auch auf Weltniveau produziert hatte, würde Brasilia ein vollkommen *neues* Produkt moderner Architektur darstellen. Der Mythos des Neubeginns einer Nation fusioniert sich, integriert sich in den langwierig, präzis geplanten und symbolbeladenen Inaugurationsritualen mit dem Mythos der Moderne.

Im Dezember 1956 stellte Niemeyer das Baumodell des *Palácio Presidencial*, später *Palacio da Alvorada* (dt. Morgenröte) dem Präsidenten vor, während gleichzeitig die Bauarbeiten des Flughafens begannen. Am 31. Dezember wird die Kapelle *Dom Bosco* ⁵⁰⁶ am

⁵⁰⁵ Vidal, Laurent op.cit. Seite 258

⁵⁰⁶ Siehe Kap. 1

südlichen Ufer des geplanten Sees Lago Paranoá errichtet, gleich gegenüber vom Palast der Morgenröte (**Abb. 15, 16**). Kubitschek begrüßt wie gewöhnlich per Rundfunk das Volk zum Jahreswechsel. Grundthema der Rede sind Rechtfertigungen zu den Baumaßnahmen gegenüber der Opposition. Gleichzeitig veröffentlicht die NOVACAP eine erste Bilanz und berichtet unter anderem über den Bau der Autostraße Brasília- Anápolis⁵⁰⁷, die Straßenverbindungen zwischen Palace Hotel, Flughafen und Präsidentenwohnsitz. Zum Schluss wird die feierliche Grundsteinlegung des *Palácio Presidencial* publiziert, hier noch ohne offiziellen Namen, dessen Einweihung im Februar 1958 vorsteht. Im Januar 1957 entscheidet die NOVACAP, einen Monatsbericht zu veröffentlichen, um den Kongress über den Stand der Bauarbeiten zu informieren. So entstand die Zeitschrift *Brasília* als offizielles Presseorgan für Information und Propaganda.⁵⁰⁸ Die Titelseite der ersten Ausgabe zeigt das Cruls-Viereck mit dem gewählten geographischen Gründungsort (**Abb. 124 links**). Die Ausgabe von März 1957 veröffentlicht bereits einen schematischen Grundriss des Masterplans zwischen den beiden Armen des Paranoá-Sees (**Abb. 124 rechts**). Bereits in der ersten Ausgabe wird ein Abschnitt der Rundfunkansprache Kubitscheks veröffentlicht

*„Ich bin nicht der Erfinder von Brasilia, aber in meiner Seele ist die Überzeugung verwurzelt, dass die Zeit gekommen ist, die Anordnungen unserer Charta Magna folgend, für eine Unternehmung der Innovation, eine politische schöpferische Handlung, eine Unternehmung nach der die nationale Entwicklung das Wachstum, eine neue Ära in unserem Heimatland ermöglichen kann“*⁵⁰⁹

Dieser Text kann als erster in der langen Reihe von Präsidentenreden als Modell für Kubitscheks Rhetorik gelten. Vergleichen wir den oben stehenden Abschnitt mit der Rede von September 1959, wo Kubitschek den „*Bandeirismo*“ als ein Synonym für die Eroberung und für eine kulturelle Revolution evoziert:

⁵⁰⁷ Anápolis, kleine Stadt des Bundestaates Goiás, wurde zum Symbol der Hauptstadtversetzung: Die Unterzeichnung des Antrags an den Kongress von Rio zur offiziellen Gesetzesverabschiedung über den Bau einer neuen Hauptstadt war in Goiás geplant, eine Panne der Flugmaschine zwang Kubitschek in Anápolis zu landen, wo das Dokument feierlich unterschrieben wurde.

⁵⁰⁸ Zwischen Januar 1957 und April 1960 publiziert die Zeitschrift „Brasília“ 40 Ausgaben, alle mit dem selben Format und derselben Struktur: in den ersten Seite ein Artikel zur Unterstützung der Umzugskampagne, immer von einer Persönlichkeit unterschrieben (Intellektuelle, Politiker, sogar Militär), dann die Abteilungen *Baustand*, *Neuigkeiten über Brasilia* und zuletzt Berichte des *Baurates* (NOVACAP). Vgl. Maria Beatriz Camargo Cappello, *A revista brasilia na construção da NovaCapital: Brasília (1957-1962)* Universidade de Uberlandia, Brasil, 2010. <http://www.arpdf.df.gov.br/solicitacao-revista-brasilia/category/8-rb.html>

⁵⁰⁹

„Die Gründung Brasílias ist eine politische Handlung, deren tiefe Bedeutung und Größe keiner ignorieren kann. Das heißt der Einmarsch ins Landesinnere in seiner Gesamtheit (Plenitude). Sie bedeutet auch eine Erfüllung der Landeszugehörigkeit, Wir werden im Herzen unseres Landes ein wichtiges Zentrum des Lebens und des Fortschritts errichten.“ J. Kubitschek, Revista „Brasília“, Januar 1957, siehe auch Anm. 65 und 66.

“.... Wir können ohne Angst behaupten, dass der *Bandeirismo*, als Pflicht unserer Tage ,in vielen Aspekten dem glorreichen Epos der ersten Phase der Bewegung entspricht, die sich hier damals verbreitete”⁵¹⁰.

Kubitschek kündigt am 18. Februar 1957 in einer Rede die Inauguration des *Palácio da Alvorada* an, die für den 1. Februar 1958- also fast ein Jahr später- geplant war. Vor jeder Baustelle stand ein Hinweisschild mit dem Fristdatum "21.04.1960". Obwohl diese Erinnerungssignal bei jeder Verzögerung oder Verspätung des Eröffnungstermins die Glaubwürdigkeit der NOVACAP infrage stellen würde, hatte das Schild jedoch die Hauptfunktion, die Arbeiter zu motivieren und zum Einhalten des offiziellen Terminplans anzuspornen. Die Tatsache, dass der Inaugurationstermin von August 1959 auf April 1960 vorgeschoben wurde, zeigt, daß das Ziel viel mehr eine symbolische Einweihung war und nicht unbedingt die Inbetriebnahme wichtiger Funktionen der Stadt. Alle Entscheidungen wurden zuerst vom Bauingenieur Israel Pinheiro⁵¹¹ vorgeschlagen, dann von Costa und Niemeyer überprüft, im Anschluß persönlich von Juscelino Kubitschek entschieden.

Die Ausschreibung zum Wettbewerb für den Masterplan wurde im September 1956 bekannt gemacht, was die Presse sehr intensiv beschäftigte. Die 3. Ausgabe März 1957 von *Brasilia* dokumentiert das Projekt ausführlich. Auf dem Cover und über einer Zeichnung Niemeyers, die schon in der 2. Ausgabe zu lesen war, liest man „ *O Plano Piloto de Lúcio Costa*“. Es beginnen die symbolischen Feier. Am 2. April bestimmen Kubitschek und Costa den Ort, wo die beiden Achsen (die zukünftige Monumentalachse und die Hauptader) in Form einer Parabel in Richtung Nord-Süden verlaufen sollen. Beweis dafür ist eine heute sehr berühmte Aufnahme, auf der beide Männer exakt an dieser zukünftigen Kreuzung am Schild „*Avenida Monumental*“ eine Landkarte der Region studieren (**Abb. 125**) .

Am 30. Juni 1958 wurde der *Palácio da Alvorada* mit einem sehr aufwendigen Programm eingeweiht. Ronaldo Costa und M. de Oliveira⁵¹² berichten darüber ausführlich. Es wurde den Besuchern die Annehmlichkeiten des *Hotel de Turismo*, heute Brasília Palace Hotel gleichzeitig mit dem Präsidentenwohnsitz angeboten (siehe **Abb. 128**). Die Ausgabe 18 von Juni 1958 präsentiert eine Aufnahme der nördlichen Fassadenpartie des Alvorada -wichtig

⁵¹⁰ Kubitschek, Juscelino: aus der Rede zur Eröffnung der *V Bienal de Sao Paulo* 21.09.1959 (Biblioteca Presidencia da Republica, S. 28)

⁵¹¹ Pinheiro, Israel (Caeté, 4 de janeiro de 1896 — Caeté, 6 de julho de 1973) Brasilianischer Politiker, war für den technischen Bau Brasils verantwortlich und wurde sein erster Verwalter. Pinheiro lernte an der Schule für Baugrubentechnik in Ouro Preto und hatte einen Abschluß als Ingenieur und Metalbau 1920. Mit einem Stipendium für hervorragende Studenten reiste er dann nach Europa.

⁵¹² De Oliveira bezieht sich auf einem Archiv zum Thema “Einweihung Brasílias”, online verfügbar und von Neldo de Melo unter der Rubrik “Programm und Feierlichkeiten der Einweihung” gesammelt.

war hier die Verbindung zum kirchlichen Symbol zu betonen (**Ab. 126**). Mit dem Überschrift "Inaugurationen von Brasília" wird nach dem Text ein Reportage-Bild des Events (**Abb. 127**). Im Zusammenhang mit Kubitscheks Diskurs ist dieses Ereignis besonders wichtig, denn wie bereits der Name *Alvorada*-, „Morgenröte“ beschreibt, besitzt dessen Eröffnung einen symbolischen Charakter. Kubitschek, macht sich nun zum Hauptdarsteller einer sehr genau inszenierten Zeremonie:

*"Brasilia ist eine der Früchte der Geduld, die Gott mir geschenkt hat. Ich hatte sie gebraucht, als ich mir die ungerechten Kritiken und Kommentaren, voller Unverständnis, anhören musste /.../Meine Geduld und meine Entscheidung, nicht zu diskutieren und dagegen unangebrachten Bemerkungen hinzunehmen, dass konnte meinen Geist nicht betrüben in der Entscheidung, das Unternehmen nach vorne zu bringen, und die unverzichtbare Maßnahme, an der Veränderung dieses Landes zu arbeiten/.../Der Kampf um die Unterentwicklung soll in unserem eigenen Land beginnen, und Brasilia ist dabei eine wichtige Bastion. Brasilia ist nur die Erfüllung einer Verpflichtung unserer Verfassung, sie ist ein Grundstein, sie ist die Flagge des revolutionären Kampfes gegen die Unterentwicklung. Und noch mehr: sie ist die Eroberung davon, was uns gehörte, aber nur auf der Karte stand und nicht in der Realität./.../ Wir marschieren gerade in der langen ersehnte Einwanderung Richtung Westen. /.../ Es geht, ohne zu übertreiben, um die Zähmung des Urwaldes, eines Stückes brasilianischer Erde, die noch keinen Mensch betreten hat/.../ aber ist es nicht nur dieses zyklische Werk, das mit einer unerhörten Geschwindigkeit vollendet wird. Die Kommunikationsstrukturen werden auch mit den modernsten Mitteln und in aller Dringlichkeit eingerichtet/.../ Der erste Tempel, an Nossa Senhora de Fatima gewidmet, erhebt sich mit seiner Leichtigkeit. Das erste Hotel, vernünftig und modern gebaut, öffnet sich den Besuchern der Stadt. Der Regierungspalast ist gebaut."*⁵¹³

Die Rede schließt sich mehr oder weniger mit dem Thema des Glaubens (*Port. „fé“*) ein. Es ist zu bemerken, dass in der portugiesischen Sprache dieser Begriff sowohl *den Glauben* im religiösen Sinne, als auch *die Hoffnung* semantisch einschließt.

Im Februar 1959 eröffnet Kubitschek die erste Fernsehsendung aus Rio de Janeiro. Obwohl *Módulo*, *Brasília* und die Wochenzeitungen *Manchete* und *O Cruzeiro* über die Bauarbeiten kontinuierlich berichten, ist sicherlich das Fernsehen das effektivste und spektakulärste Medium, worüber der Präsident nun verfügt. Er nutzt dies vor allem, um die Fortschritte in der Wirtschaft und die Vorteile einer neuen Hauptstadt zu propagieren, denn diese bilden die Grundlage seines politischen Diskurses. Es gibt noch keine „live“ Reportage im modernen Sinne, dafür aber die Übertragung von Studioaufnahmen. Kubitschek kommentiert mit Hilfe von Landkarten und Graphiken den Baustand von Brasília, statistische Daten über die Stahlproduktion, Stromkraftwerke, Wagenfabrikation, den Bergbau und den Ausbau von Eisenbahnen, Fernstraßen, usw.⁵¹⁴

⁵¹³ Kubitschek, Juscelino: aus der Einweihungsrede des *Palacio da Alvorada*, am 30.06.1958

⁵¹⁴ Oliveira, Márcio de: 2014 op. cit S. 173

Im April 1958 druckt die Zeitschrift *Brasilia*, neben einem Bericht über die erste „Superquadra“⁵¹⁵, ein Modell des *Palácio do Planalto* auf der Titelseite ab⁵¹⁶ (**Abb. 129**). Die Ausgabe zeigt auch ein Modell des *Supremo Tribunal*, einer der beiden Regierungsinstanzen, die auf dem Platz der drei Gewalten gegenüber stehen sollen. Zusammen mit dem Gebäudekomplex des *Congresso Nacional* bilden sie ein symbolisches Dreieck, das in der „virtuellen“ Brasília als ein demokratisches Modell bezeichnet wird. Dies erlaubt Kubitschek zu behaupten, Brasília sei die demokratischste Hauptstadt der Welt⁵¹⁷ (**Abb. 129, 130**).

Im August 1959 wird die Einweihungsdatum der Stadt festgelegt -zuerst war der 15. November, den Tag der Proklamation der brasilianischen Republik, vorgeschlagen worden- und gleich ein entsprechendes Gesetz verabschiedet. Kubitschek erklärt für die Zeitschrift *Brasilia*:

"Dieser Augenblick stellt den männlichsten Schritt dar, der am meisten die energische Entscheidung der Nation zeigt, auf dem Weg zu ihrer Behauptung, als ein Volk, das die würdigsten und tiefsten Verpflichtungen verfolgt, die jemals eine Gemeinschaft nach ihrer Unabhängigkeit sehen durfte: die Pflicht, das eroberte Land zu bevölkern und zu zivilisieren"
518

Der Bau einer improvisierten Unterkunft in der Nähe der Baustellen war für das Image Kubitscheks als Schöpfer und persönlicher "Wächter" bei der Entstehung der Hauptstadt vorteilhaft. Ein provisorischer Quartier und Regierungssitz wurde bereits im November 1956, d.h. um die Zeit der ersten Pläne für den Alvorada Palast (1958 vollendet) errichtet. Der „Catetinho“ (port. *das kleine Catete*) in Anspielung an den *Palácio do Catete* (siehe **Abb. 132**) als offizielle Präsidenten-Residenz in Rio de Janeiro, wurde von Oscar Niemeyer innerhalb weniger Tage entworfen und gebaut, und am 10. November 1956⁵¹⁹ ohne feierliche Zeremonie eingeweiht (**Abb. 131**). Die bescheidene Holzkonstruktion mitten in einer üpigen Landschaft besaß zwei Etagen, stand auf Holzpfählen und beherbergte einfache Räumlichkeiten für den Präsidenten sowie auch einen Sitzungsraum und eine an der Frontfassade durchgehende von Palmen und Bäumen umgeben Veranda.

Der *Catetinho* wird sofort ein Legendärer Schauplatz für Niemeyers poetischen, durchaus

⁵¹⁵ "Superquadra" : Lucio Costas Bezeichnung für die Apartment-Blocks im Wohnviertel.

⁵¹⁶ Zeitschrift *Brasília*, No. 16, April 1958

⁵¹⁷ Ebenda

⁵¹⁸ Kubitschek, Juscelino: aus dem Interview in *Brasilia* Nr. 10, Oktober 1957

⁵¹⁹ Über das *Catetinho* existieren zahlreiche Artikel, Interviews und Anekdotensammlungen aus Oscar Niemeyer, Ronaldo Costa Couto und selbst von Juscelino Kubitschek, die den Abentuer- und Pioniercharacter der Konstruktion betonen und gleichzeitig über die Arbeitsatmosphäre von Solidaritätsgefühl erzählen, von Menschen, die für ein aussergewöhnliches Ziel in der Einsamkeit des Cerrado arbeiteten (Siehe Kapitel 4)

mythisierenden Erzählungen, wovon mehrere autobiographische Texte wie u.a. "*Minha Experiência in Brasília*" oder "*The Curves of Time. Memoires*" bezeugen⁵²⁰. Das Gebäude hat allein wegen seiner Qualitäten als Muster von Niemeyers extrem sparsamer, funktionaler Architektur, einen Platz in der Geschichte Brasília verdient und wurde 1959 entsprechend vom SPHAN zum historischen Denkmal erklärt. Der *Catetinho* symbolisiert aber viel mehr. Zum einen war er der Beweis dafür, wie wichtig Kubitschek der Bauprozess Brasília war: Eine Werbungsaufnahme aus *Brasília* zeigt z.B. die Legende "Provisorischer Präsidentenpalast, erster Bau in der neuen Hauptstadt" (**Abb. 133**). Sehr wahrscheinlich auch deshalb, weil Kubitschek aus dem tausend Kilometern entfernten Rio Sabotagen, Bauarbeiterunruhen und Diebstähle befürchtete, die er nicht mehr kontrollieren könnte. Zum Zweiten wurde mit diesem provisorischen Wohnsitz auf dem Planalto ein wahres *rite de passage* vollendet: Nach Brasília umzuziehen oder zumindest dort provisorisch zu übernachten bedeutete für Kubitschek der Anfang eines Abschieds bzw. eine unwiderrufliche Entfernung vom Regierungssitz in Rio in Kauf zu nehmen. Damit wurde die Küste vollends verlassen und die Territorien des Planalto offiziell in Besitz genommen – wenn auch zuerst nur symbolisch.⁵²¹ Und zum Dritten erzählte der *Catetinho* insofern das ἔπος von Brasília, zumal das provisorische Bauwerk gerade Monument wurde, anstatt gleich nach der Vollendung des Präsidentenpalastes abgerissen zu werden. Adrian Gorelik kommentiert

*"Sobald der offizielle Wohnsitz 1958 fertig gebaut wurde, sollten alle Spuren des Provisorischen gewischt werden, also jene Bauten, die nur bis zur Vollendung, zur Realisierung als Hilfsmittel nützlich waren. Ganz im Gegenteil ist der Catetinho vom SPHAN als Monument aufbewahrt und damit als Zeuge des Bauprozesses verewigt"*⁵²²

Der Übergangsritus (Port. „*rito oder liturgia de passagem*“) wird von Laurent Vidal mit Ideen verbunden, wie z.B. die Metapher des Umkehrens eines Blatts oder des Abschließens eines Kapitels. Kubitschek inszeniert eine Reihe komplexer Rituale für den offiziellen feierlichen Umzugstag in die Hauptstadt, die am 20. April in Rio beginnen und am 21. April in Brasília den Höhepunkt erreichen sollen.⁵²³

⁵²⁰ Niemeyer, Oscar: "*Minha Experiencia em Brasília*", Rio de Janeiro 1961; *The Curves of Time. Memoires*, London 2000

⁵²¹ Kubitschek flog in der Regel jeden Abend nach Rio zurück, um am nächsten Tag sehr früh mit der Präsidentenmaschine wieder nach Brasília zu fliegen. Vgl. Costa Couto, Ronaldo *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Ed. Record, Rio de Janeiro 2011.

⁵²² Gorelik, Afrián; "*Brasília, o Museu da Vanguarda*", Universidade Federal Minas Gerais, 2005, S. 157

⁵²³ Über das Thema der "Liturgie des Übergangs" (franz. *rites de passage*) hat Laurent Vidal eine gut dokumentierte und kuriose Chronik geschrieben, besonders über die Ritualen des Abschieds von Kubitschek am 21.04.1960, die verdeutlichen in

Unmittelbar mit dem Thema des Neuanfangs verbunden, wird im Diskurs die Eroberung neuer Territorien thematisiert, indem Kubitschek eine Andeutung auf die Bandeirantes in Piratininga macht⁵²⁴. Die Konkretisierung vom Mythos des Neuen und der Zukunft im visuell-sinnlichen Sinne der Architektur ist im Kubitscheks Diskurs immer präsent, wie etwa hier in einem Abschnitt seiner Rede im März 1957 vor Studenten in São Paulo im Rahmen der *“campanha mudancista”*, (etwa die *“Umzügler-Woche”*, oder die Kampagne *Pro-Versetzung der Hauptstadt*):

“Ihr seid daran interessiert, weil das ein Ereignis sein wird von einer neuen Ära, eine Stadt, die erbaut wird im Herzen Brasiliens und die Ausstrahlung unseres politischen Lebens zentralisiert. Ihr werdet den herrlichen Epos der Eroberung unseres Landes von nah betrachten und tiefer erleben können. Ihr werdet den Profit sehen von der Verwandlung eines Brasiliens, das in seinem eigenen Territorium verwurzelt ist (240)./..../ Die historische Rolle, die meine Regierung durch die Reise der Nationalität nach Brasília fordert und vertritt, wird von Euch fortgesetzt, mit euren Fahnen, die den Weg eurer Helden folgen, die das wilde Land bändigen, genauso wie ihr es mit der Technik von heute tun werdet”.⁵²⁵

Der liturgische Akt der Inbesitznahme eines Territoriums wurde gleich im ersten Abschnitt des Begleittexts von Lucio Costa beschrieben:

*„Sie entstand aus der elementaren Geste der Besitzergreifung, der Markierung eines Ortes: zwei Achsen, die sich rechtwinklig überschneiden –das Zeichen des Kreuzes.“*⁵²⁶

Eine gewünschte Einwanderung in die kontinentale Territorien und das Verlassen der Küstenregionen werden oft im Diskurs thematisiert. Insbesondere dann, wenn Kubitschek immer wieder mit dem Vorstellungsbild der brasilianischen Jugend argumentiert, in dem alles noch zu entdecken und zu erobern ist.⁵²⁷ Patriotische Gefühle sollen auch im Bild des Pioniers und des Abenteuers erweckt werden:

den feierlichen Aktionen die Zeichen dieser Art Liturgie, die ein Teil des Mythos *“Neubeginn einer Nation”* waren. Vgl. L. Vidal *“Les larmes de Rio”* (die Tränen von Rio)

⁵²⁴ Bandeirantes de São Paulo: Siehe Anmerkung 660

⁵²⁵ Kubitschek, Juscelino: *“Mensagem aos estudantes no término da I semana Mudancista de Sao Paulo”*, Sao Paulo 15.03.1957 (Pres. da Republica, arquivo JK), S. 73

⁵²⁶ Rapport von Lúcio Costa, deutsche Fassung aus Alexander Fils *“Oscar Niemeyer, Selbstdarstellung, Kritik, Oeuvre”*, Berlin Fröhlich Verlag 1982, S. 12

⁵²⁷ Die *“Caravana der Integração Nacional”* fand am 2. Februar 1960 statt, ein Umzug von mehr 240 Fahrzeugen aus allen Himmelsrichtungen mit dem Ziel Brasília. Die damals meist repräsentativen Marken nahmen daran teil: die Romi-Isetta von FIAT und Volkswagen Fusca (*“Käfer”*); Geländewagen wie Jeep Willys, DKW VW Kombi, Simca, Toyota Cruisier; LKW wie z.B. Mercedes, Chevrolet und Caio FNM.

*„Wir haben bereits vom fast ganzen „Litoral“ (Küste) und seiner Umgebung Teile angeeignet und uns an den Stränden entlang niedergelassen. Aber diese Eroberungen sind nicht genug, um das große Heimatland zu werden, jenes herrliche Land, woran die Skeptiker nicht glauben. Die Gründung Brasílias ist die Gründung des Gleichgewichts für die brasilianische Nation und ich glaube, es handelt sich nicht nur um eine „geographische“ Verbesserung /.../Der Kontakt mit den Schwierigkeiten und die Emotionen einer Welt, die gezähmt werden muss, wird für unsere Seele Ansporn und Balsam sein.“*⁵²⁸

Die Vorstellungsbilder eines Territoriums, das erobert werden soll und die einer Nation im ständigen Wechselprozeß, werden in Redeabschnitten wie diese sehr erkennbar:

*„Wir sind keine tausendjährige Zivilisation, mit unveränderlichen Formen, vollendet, fertig modelliert wie eine Skulptur, logisch und definitiv, nein, sondern eine Nation, die jeden Tag geformt, gestaltet wird.“*⁵²⁹

Brasília nimmt im Kubitschek-Diskurs eine plastische und reale Dimension ein, die die Intensität des Imaginären und des Emotionalen deutlich macht, aber auch die kreative Energie, die den Mythos einer fruchtbaren Landschaft verkörpert. Als Bestandteil der Regierungspropaganda während der Bauzeit haben die Dokumentarfilme ein klares Ziel. Die sogenannten "Cinejornais" (Kino-Journale) wie z.B. die Produktion "*As primeiras imagens de Brasília*", die auch im Ausland gezeigt wurde (Bericht in *Brasília* Nr. 16 von 1958) präsentierten wichtige Momente in der Bauentwicklung der Stadt. Insgesamt achtundzwanzig Filme sind bisher im Archiv dokumentiert worden. Ereignisse wie die Festivitäten der Einweihung und der erste Gottesdienst in Brasília sind in Filmen von 10 Minuten festgehalten. Erstes Ziel der filmischen Berichte war vor allem die Feststellung der Veränderungen, des Fortschritts. Die Historikerin Ana de Abreu Gomes macht in der Digitalzeitschrift *Resgate* auf den letzten Kommentar der Audiospur eines Films aufmerksam:

*"Die weiten Ländereien, einst unberührt und stumm, wurden völlig verändert. In weniger als zwei Jahren entsteht aus dem Boden, wie ein Wunder der Natur, eine neue Stadt wie eine frische Blume, die das Leben pulsieren lässt, und ein weiteren Schritt in der Entwicklung des Landes bezeichnet. Brasília ist das Ergebnis von gemeinsamen Bemühungen: der Kampf der Regierung, die Liebe der Masse von Pioniere, darunter Verwalter, Techniker und Arbeiter, aber allen voran, der Vertrauen, das Glauben daran, dass man die Grundlagen einer neuen Zivilisation erschafft".*⁵³⁰

⁵²⁸ Kubitschek, Juscelino: "*Mensagem aos estudantes no término da I semana Mudancista de São Paulo*", São Paulo 15.03.1957 (Pres. da República, arquivo JK), S. 74

⁵²⁹ Ibidem.

⁵³⁰ Abreu Gomes, Ana Lúcia de: *Brasília nos Filmes da NOVACAP*, Revista "Resgate" Vol. 21, Nr. 1, 2013

De Abreu Gomes schreibt:

"Nach Ansicht der Filmjournale die hier gezeigt wurden möchte ich sagen, dass sowohl die Bild- Narrative (Erzählung) als auch die textuelle sind hier organisiert, um ein daVOR und daNACH zu evozieren. Je mehr die Bauwerken voranschreiten, wird das daNACH als ihre Begleiter." ⁵³¹

Es ist offensichtlich, dass diese Narrative von *vorher* und *nachher* direkt das Thema der *rites de passage* anknüpft, d.h. zwei Ereignisse oder Momente zu präsentieren, die unmittelbar nacheinander geschehen, um die Idee zu vermitteln, daß etwas, das zu Ende geht, den Platz für etwas Neues frei läßt. Zum Beispiel in den Inaugurationsritualen. Denn es ist eine dringende Notwendigkeit der NOVACAP, angesichts des festen Termins am 21. April 1960, zu beweisen, daß die Stadt wächst, und daß die Abgabefristen für bestimmte Bauprojekten eingehalten werden. Die Filme müssen - genauso wie die Fotoreportagen auf *Brasilia*- in der ersten Phase der Bauentwicklung die Landschaft thematisieren. Zuerst indem sie die karge Landfläche des *cerrado*⁵³² als eine unberührte Natur, als Paradies auf Erde zeigen. Später übernehmen frisch gebaggerte Straßen, und Traktormaschinen das Bild, jedoch nicht um Veränderungen der Natur zu dokumentieren sondern gerade die Ankunft der Zivilisation, welche den Brasilianern nur durch Pioniergeist und Eroberungswille gelungen sei. Das wird sehr deutlich in Fotokompositionen, die immer wieder auf der letzten Seite von *Brasilia* erscheinen: der Leser wird durch eine üppige, fruchtbare Natur beeindruckt: Bäume, die Schutz und Schatten spenden, Wasserfälle und Flüsse, in Wirklichkeit aber die Romantisierung einer äußerst seltenen Erscheinung der *cerrado*- Landschaft. Die Aufnahmen 134 bis 136 stammen aus NOVACAPs Monatsheft *Brasília*, zwischen 1957 und 1960. Wie Videsott (2009) bemerkt,

Die harte Arbeit, die die europäische Natur benötigte, um fruchtbar zu werden, war für die katholischen Europäer der Neuzeit die Antithesis des Paradieses. In der großzügigen Naturlandschaft Amerikas fand er deshalb das ersehnte Paradies. Worum geht es in diesem Paradies? Ein perfekter Garten mit Vegetation und ruhigen Tieren, angenehmes Klima, alles was viele Reisende behaupteten, in den Lateinamerikanischen Territorien vorgefunden zu haben. Und diese paradiesische Charakteristika sind immer im Diskurs über die Hauptstadtgründung präsent. Diese Erzählungsklichee findet man in verschiedenen Versionen und stellen was Marilena Chaui „mythisches Gründung-Vorstellungsbild nennt“ ⁵³³

⁵³¹ Ebenda.

⁵³² *cerrado* (auch *savana*, *caatinga*): brasilianische Bezeichnung für einen großen Teil der Hochplateau-Region, die u.a. die Territorien von Goiás und dem "Distrito Federal" der Hauptstadt umfasst.

⁵³³ Videsott, Luisa: *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotos, projetos*. Diss. Universidade de Sao Paulo. FAU, 2010

Die ganze mythische Narrative über den vom Pater Dom Bosco geträumten Ort für die Gründung (im Kapitel 2 behandelt) basiert auf dem Vorstellungsbild des Gelobten Landes, des unendlichen Wohlstands und der Fruchtbarkeit. Die NOVACAP produzierte entsprechend zumindest einen Film über diesen Mythos, das noch heute von vielen Brazilianern -und teilweise von der Fachliteratur- begeistert erst genommen wird. Denn es liegt auf der Hand, dass die Dom Bosco-Legende einen Fundament, eine religiöse Rechtfertigung, erlaubt, also an einem Geschehen zu glauben. De Abreu (2015) schreibt

"Das war eines de Themen, die von der Agencia Nacional der Novacap produziert wurde, mit dem Titel „Brasília, Vorhersehung des Heiligen Dom Bosco“ und beginnt mit einer Taffel auf der den Text über don Boscos Prämonitionstraum steht“.⁵³⁴

Diese visuelle Strategie, die Filme und Zeitschriften mit Visionen des Paradieses auf Brasiliens Hochebene in Goiás illustriert, versteckt jedoch eine latente Notwendigkeit im Diskurs von Fortschritt und Moderne: nämlich, dass die Eroberung der Modernität gerade ein menschenleeres, zurückgebliebenes und ungezähmten Territorium brauchte, um „modernisiert, erobert, zivilisiert“ zu werden, also damit die Legende glaubhaft war. Dabei spielte die Architektur der Moderne die wichtigste Rolle. Wie de Abreu sagt:

*"Sobald den mythischen ausgewählten Gründungsort die Bedeutung des Sertão-Rückständigkeit, des Sertão-Inferno gebrauchte, das war damit Brasília gerade das Symbol der Modernidade, des Fortschritts verkörpern konnte/.../ Im Falle von Brasília bedeutet also der Begriff "moderne Architektur" genau das Gegenteil von "Zivilisationsrückstand".*⁵³⁵

5.1.3 Inaugurationsrituale: die Einweihung und das Programm am 21. April 1960

Die Inaugurationszeremonie mußte in der Vorstellung Kubitscheks einen Rang, eine Hierarchie aufweisen, welche alle vorherigen Einweihungsfeiern resümieren und übertreffen sollten. Die symbolische Bedeutung dieses Events wird in den Sequenzen dieses auf

⁵³⁴ Profecia de São João Bosco (30 de agosto de 1883): Entre o paralelo 15° e 20°, em um sítio onde se formava um lago, surgirá a Grande Civilização, a Terra Prometida, donde manam leite e mel. Uma inconcebível riqueza se estabelecerá. Essas coisas sobreviverão na 3ª geração." Brasília é um sonho secular que está surgindo em ritmo febril como na maravilhosa visão profética de São João Bosco. Simboliza esplendidamente o dinamismo, a inteligência e o patriotismo do homem brasileiro.

⁵³⁵ Vidal, Laurent: De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale., IHEAL Ed., Paris 2002

nationaler Ebene fundamentalen Augenblicks der Geschichte Brasiliens offensichtlich: die Inauguration als wahres Übergangsritual besteht, wie wir gerade über die *rites de passage* erklärten, aus einem "vorher" und einem "nachher" im ganzen Ablauf der Feierlichkeiten. Jede Sequenz des langwierigen Zeremoniells besteht jeweils aus mehreren Ritualmomenten. Die Vorbereitungen laufen über Monate. Die Ergebnisse zeigen eine sorgfältige Organisation, Etikette und Protokoll sind genauestens geplant⁵³⁶.

Die Ritualen des Übergangs zwischen Vergangenheit und Gegenwart sind Bestandteil der Rechtfertigungs- und Selbstbestätigungsrhetorik im Diskurs um Brasília. Egal ob nur inszeniert als Interpretation eines Mythos oder real, beginnt ihre wirkliche offizielle Existenz mit der ersten Minute ab Mitternacht des 21. April. Nach Vidal symbolisiert der Rahmen von Feierlichkeiten und ritualen Akten dieser Zeit

*"...der Übergang vom Zyklus der kolonialen Entwicklung Brasiliens zum Zyklus eines modernen Brasiliens. Dessen Geburt ist gekennzeichnet durch die Entstehung einer neuen Mentalität und einer neuen Identität. Diese Identität bietet als erstes Vorstellungsbild und als erster Beweis der neuen brasilianischen Möglichkeiten und Fähigkeiten, gerade den Bau Brasílias"*⁵³⁷

Das symbolische Gewicht dieser *rites de passage*, die der Stadt die Qualität des Neuen, des Modernen, verleihen, ist unverkennbar wenn man die Inauguration am 21.04. mit dem Feier des ersten Gottesdienstes vor Ort, am 03. Mai 1957 vergleicht: Zur Messe, in einem von Oscar Niemeyer improvisierten Zelt, waren Indianer eingeladen. Denn es war notwendig, zumindest symbolisch, einen versöhnlichen Geist gegenüber der "mythischen" Ureinwohner der zu eroberten Territorien zu zeigen. Präsident Kubitschek ließ sich gern mit ihnen fotografieren (**Abb. 137**). Zur Inaugurationsfeier wurden jedoch keinen Indianer eingeladen: Ihre Präsenz war aber nun bei der Einweihung nicht mehr erwünscht, wenn man konsequent das Imaginäre der *Geburt einer neuen Zivilisation* konstruieren wollte, eine Zivilisation, die das Stigma des Archaischen, des Rückständigen zu überwinden hatte⁵³⁸

Das Veranstaltungsprogramm⁵³⁹ umfaßte eine dichte Abfolge von Aktivitäten zwischen

⁵³⁶ Dieses "vorher und nachher" des Inaugurationsrituals beschäftigte den Soziologe und Historiker Laurent Vidal in einer Publikation über den feierlichen Rahmen, die den Abschied des Präsidenten Kubitschek aus seinem Amt und aus dem offiziellen Regierungspalast am Tag den 20.04.1960 begleiten, bevor er um Mittag nach Brasília fliegt, um die zweiten Teil der Rituale zu absolvieren. Vgl. L. Vidals *"Les larmes de Rio"*, Paris 2009.

⁵³⁷ Vidal, Laurent; *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale*, IHEAL Ed., Paris 2002

⁵³⁸ Vidal, Laurent: op. cit. S. 263

⁵³⁹ Ablauf der Inaugurationsfeier:

am Mittwoch den 20.04.1960

dem 20. und dem 23. April und beinhaltete ergänzende Events wie z.B. ein symphonisches Konzert mit Chor, die Eröffnung des ersten Kinosaaßs in Brasília und ein Autorrennen entlang der Monumentalachse. Eine Theatervorstellung mit einem allegorischen Stück fand in einer improvisierten Bühne auf dem Gelände des *Congresso Nacional* zwischen beiden Parlamentskuppeln statt. Ein aufwendiges Show-Spektakel "son et lumière", von Kubitschek

Vormittag ab 12.45	Kubitschek schließt das Tor des Präsidentenpalast (Catete) in Rio symbolisch zu Offizieller Abschied von Rio, Flug nach Brasília Ankunft in Brasília. Kubitschek loggiert auch diesen Tag wie gewöhnt im "Catetinho" bis zum Beginn der Feierlichkeiten.
17.00	Kubitschek, der in einem Zug vom Catetinho über die Südachse und dem Monumentalaxe gefahren war, erreicht den Platz der Drei Gewalten und geht ins Redepult des Palacio do Planalto. Dort überreicht ihm Ing. Israel Pinheiro, technischer Bauleiter der
17.30	Kurze Reden von Kubitschek und von einem Bauarbeiter als Vertreter der Bevölkerung von Brasília. Überreichung des "Goldenen Buches" der Stadt an Kubitschek
23.30	Ankunft von Kubitschek an den Platz der Drei Gewalten um am Gottesdienst teilzunehmen. Auf dem Altar liegt das Krucifix, das in der ersten Messe Mai 1957 verehrt wurde.
<u>am Donnerstag 21. April 1960</u>	
00.00	Beginn der Waschungen (Im Rahmen der katholischen Zeremonie) Die Glocke, die einst zur Hinrichtung des Tiradentes lautete, erklingt dreimal. Die Stadt wird beleuchtet. Alle Anwesenden am Platz der Drei Gewalten kreuzen sich Eine Botschaft des Papstes Johannes XXIII wird gelesen Eucharistie und Segnung der Stadt
08.00	Die Nationalflagge wird von Kubitschek am PDG hochgezogen Nationalhymne
08.30	Empfang und Akkreditierung von 50 Botschaftern im Planalto Einführung der drei Staatsgewalten der Republik, indem im <i>Kongress (Legislativ)</i> , im <i>Planalto (Exekutiv)</i> und im <i>Obersten Gerichtshof (Judikativ)</i> jeweils die erste Sitzung stattfindet.
09.30	Rede von Kubitschek mit der Ankündigung der offiziellen Inauguration.
10.15	Übernahme der Erzdiözese von Brasília auf dem Gelände der Kathedral-Baustelle
11.20	Kubitschek nimmt an der Eröffnungssitzung der beiden Legislativinstanzen, (Senat und Abgeordneten) im Kongresspalast teil.
13.00	Einweihung des Mahnmals für die Installation (Amtsdienst) der Bundesregierung in Brasília, in Form eines <i>Museums der Gründung der Hauptstadt</i> , mit einer Büste des Präsidenten. Lesung des Gebetsgebets
14.30	Das Volk bricht die Sicherheitssperre und überfällt "in Ordnung" den PDG. Kubitschek wohnt, an der symbolischen Kreuzung des Monumentalachsen und den Zentralbahnhof, eine Militärparade und den Umzug der Novacap- Bauarbeiter bei. Freilassung von Tauben Luftwaffe-Parade. Die Flugzeuge zeichnen eine Skizze von Costas Masterplan.
18.00	Umzug der Bagger, Traktoren und Maschinen, die in den Baustellen tätig waren. Umzug des Präsidenten auf einer offenen Limousine über die Straßen der Stadt Überreichung von Athleten an Kubitschek einer Fackel, als "Symbolische Flamme der nationalen Einheit"
19.00	Militärparade mit Einheiten der Armee
19.30	Feuerwerke auf der Esplanade der Ministerien-Monumentalachse
21.00	Volksfest am Zentralbahnhof Kubitschek empfängt in Begleitung der first lady im Palacio do Planalto drei tausend geladene Gäste.
00.200	Kubitschek verläßt den Palast.

bestellt und für die Mitternacht des 20. zum 21. April geplant, kam dagegen nicht zustande, da die Technik nicht rechtzeitig eingerichtet werden konnte. Auch die lange für den 7. September 1960 geplante und mit großem Paukenschlag angekündigten *Sinfonia da Alvorada*⁵⁴⁰ konnte nicht aufgeführt werden und erst 1966 durch eine Liveübertragung des staatlichen Fernsehens dem brasilianischen Publikum präsentiert.⁵⁴¹ Eile und Improvisation herrschten auch bei der Bemühungen der Novacap, die Einweihung als großartiges Spektakel zu inszenieren.

Das offizielle Programmheft der Feierlichkeiten, welches die Presse und die Gäste erhielten, besteht aus 27 Seiten und lässt sich inhaltlich zumindest in drei Kategorien unterteilen: 1) das Cover zeigt bereits die Synthese der Illustrationen, die im Programm zu sehen sind und die wiederum die Sammlung eines sehr begrenzten Repertoires von graphischen Skizzen oder Fotomontagen darstellen: die Fassade des *Alvorada* in allen Varianten und die Präsidentenkapelle (**Abb. 139**). Gleich danach ist der eigentliche Programmablauf -zwischen dem 21. und dem 23.04. auf vier Seiten gedruckt. Neben Datum, Uhrzeit und der Angabe des Events ist bei jeder Veranstaltung die obligatorische *dress code* für die Gäste festgelegt. 2) eine Reihe von Fotografien mit kurzem Begleittext: das Porträt Kubitscheks und Niemeyers, die wichtigsten Gebäude am Platz der Drei Gewalten -der Kongress wird noch als Baustelle gezeigt, die Schalung der Verwaltungstürme- und die Fassade des *Alvorada*. 3) eine Reihe von ganzseitigen Anzeigen wichtiger Unternehmen, deren Layout und Gestaltung der Würdigung der Hauptstadt gewidmet sind. Visuell zitieren alle die Architektur der Stadt, und insbesondere das international gewordene Emblem der Modernität Brasílias ,d.h. eine Säule bzw. den Säulengang des *Alvorada*, in einer graphischen oder fotografischen Montage, wobei fast alle Reklame einen lobenden *slogan* zeigen -auch teilweise in Anspielung auf das Produkt oder die Leistung, die sie anbieten (**Abb. 140, 141**). Auffallend und sicherlich bezeichnend für den rhetorischen, symbolischen Charakter dieses Druckmaterials ist insofern der Beitrag des italienischen Autoreifen-Fabrikanten Pirelli (**Abb. 142**) mit einer wahren Inszenierung des Mythos Hoffnung-Morgenröte-Zukunftsträume unter dem Motto "Sonnenaufgang eines Volkes (port. "*alvorada de um povo!*").

Die Veranstaltungsorte zeigen die symbolische Bedeutung der Gebäude, denn sie signalisieren das "Fertigsein" der Hauptstadt am richtigen Tag: Die Zugangsrampe links des *Congresso Nacional*, die Kreuzung der Autostraße am Wohngebiet mit der Monumentalachse, die Kirche N.S. de Fátima. Die Fotoreportagen aus dem 21. April 1960 aber vor allem die Ausgabe von Mai 1960 zeigen deutlich, daß die Fassade des *Palacio do Planalto*,

⁵⁴⁰ Jobim, Antonio Carlos und de Moraes, Vinícius: *Sinfonia da Alvorada*, Komposition für Orchester, Soli und Chor in Auftrag des Präsidenten zum Inaugurationsfest (siehe im diesem Kapitel Abschnitt 5.1.4)

⁵⁴¹ Vgl. *Museu Virtual do Ministerio de Cultura*, Web-Seite des Kultusministeriums in Brasília.

Hauptquartier der Regierung und Mittelpunkt der Festivitäten -aus dem Redepult sprach Juscelino Kubitschek- (siehe **Abb. 182**) nur zum Teil vom Baugerüst befreit werden konnte. Alle Veranstaltungsorte sind im Programmheft auf einer Skizze des Plano Piloto markiert. Am 22. April steht auf dem Programm ein chorsymphonisches Konzert an der *Concha Acústica* (dt. akustische Betonmuschel), einem einfachen Betonbau, der erst 1969 offiziell eingeweiht wurde. Es scheint, dass Niemeyer zur Inauguration bereits die Schallmauer für die Akustik des Orchesters gebaut hatte. Die befindet sich am südlichen Ufer des Paranoá-Sees, nicht weit vom *Hotel de Turismo* und ca. tausend Meter vom *Alvorada* entfernt. Weder von einem Projekt noch von der Errichtung dieses für das Einweihungszeremoniell wichtigen architektonischen Baustücks sind Nachrichten oder Angaben zu finden. Es lässt sich nur darüber spekulieren, ob der Bau der *akustischen Muschel* (**Abb. 138** rechts) zum 22.04.60 im Programm der Feierlichkeiten zwar erwähnt wurde, jedoch nicht wirklich rechtzeitig fertiggestellt.⁵⁴²

5.1.4 Inaugurationsrituale: Antonio Carlos Jobims *Sinfonia da Alvorada*

Sobald der Prozess des Imaginären und der Vorstellungsbilder, die sich in Metaphern der Eroberung, der Kultivierung wilder Territorien wieder zeigten, im Gange war, gewann das Unternehmen Brasília an neuen Dimensionen. So erstand in der Volksphantasie das großartige Bild Brasílias als ein Symbol der Rettung und der Ablösung. Die Errichtung also einer Stadt, die gleichbedeutend war mit der Gründung einer neuen Nation⁵⁴³.

In seiner Rede am 20. April 1960, ein Tag vor der Einweihung der Hauptstadt, sprach Kubitschek am Platz der Drei Gewalten zu den *candangos* (den unqualifizierten, eingewanderten Bauarbeitern):

"Kein Mensch wird euch die Glorie abnehmen können, in dieser grandiosen Schlacht gekämpft zu haben...Hier sieht ihr die Ergebnisse unserer Leiden, unserer Risiken und der Liebe zu unserer Kampfbereitschaft. Hier ist die Stadt eines Volkes,, von dem der große Lucio Costa behauptete, es sei jetzt Erwachsen geworden. Seht sie hier im Herzen Brasiliens, seht die Landstrassen, die ermöglichen, dass alle Bundesstaaten hier zusammentreffen, Wir haben

⁵⁴² eine einzige historische Angabe über Niemeyers Akustische Muschel ist online auf der offiziellen website des Kulturministeriums in Brasília vorhanden: "eingeweiht 1960 mit einem Ballet aus Rio de Janeiro im Rahmen der Inaugurationen, offiziell eröffnet 1969." Da ein anderes Bauwerk Niemeyers in Brasília, nämlich das Auditorium des General Command der Armee (*Comando General del Ejercito*) genauso "Akustische Muschel" bezeichnet wird, werden beide von Reiseagenturen und Touristenführern verwechselt. Das imposante Dach am Platz der Armee wurde erst 1973 von Niemeyer -aus seinem Pariser Exil- entworfen.

⁵⁴³ Oliveira, Márcio de 2014, op. cit. S. 229

damit begonnen, die Zivilisation ins Landesinnere zu bringen. Brasilien beginnt nun zu wachsen, und sie wächst immer schneller, um die verlorene Zeit wieder zurück zu gewinnen".⁵⁴⁴

Der Mythos von Fruchtbarkeit und Wohlstand gehört mit einer besonderen Intensität zum Diskurs Juscelino Kubitscheks. Der immense, weite Raum des Hochplateaus, seine Einsamkeit und die Entfernung zur Zivilisation waren geeignete Inspirationsthemen, die optimal mit der Romantik der Abenteurer und dem Pathos vom Bild des Einwanderers zusammen paßte, die z.B. Ehefrau und Familie verlassen mußten, um ins Weite und Unbekannte zu ziehen. Verherrlichung und Poetisierung des Pioniergeistes; das zeigt sich am besten und mit großer symbolischen Kraft im Prosatext von "*Brasília, Sinfonia da Alvorada*"⁵⁴⁵ des Dichters Vinicius de Moraes (1913-1980). Das Werk wurde im Auftrag des Präsidenten eigens für die Einweihung Brasílias als symphonische Dichtung mit gesprochenen Texten, Soli- und Chorteilen von Antonio Carlos Jobim (1927-1994) und Vinicius de Moraes (1913-1980) komponiert⁵⁴⁶. Das Bild 143 zeigt das Cover der ersten CD-Anspielung von 1961 der *Sinfonia da Alvorada*. Nicht zuletzt aufgrund seiner Entstehungsgeschichte⁵⁴⁷ ist dieses musikalische Epos im Rahmen unserer Forschung von Interesse⁵⁴⁸.

Die Architekturhistorikerin Grace de Freitas⁵⁴⁹ beginnt ihre Monographie über Kubitscheks Brasília mit dem ersten Satz der Sinfonie: "*No princípio era o ermo*" (dt. Am Anfang war es nur die Einöde)⁵⁵⁰, in ironischer Anspielung auf die biblische Genesis 1,1 und 1,2.⁵⁵¹ Der Text erzählt in einer opernmäßigen Genremischung aus Chorgesänge, Rezitative,

⁵⁴⁴ aus der Rede an die Bauarbeiter, von 20. April 1960, Platz der Drei Gewalten . Biblioteca da Presidencia da Republica, *Discursos de Juscelino Kubitschek*, S. 140-142.

⁵⁴⁵ Siehe Originaltext und deutsche Übersetzung im Anhang.

⁵⁴⁶ Das Werk soll im *Catetinho*, während eines Besuchs von Tom Jobim und Vinicius, komponiert worden sei. Vgl. Costa Ronaldo : „*Brasília Kubitschek de Oliveira*“ 2011.

⁵⁴⁷ Kubitschek beauftragte Vinicius de Moraes und Tom Jobim damit, ein symphonisches Werk mit Chor zu der Einweihungsfeier zu komponieren

⁵⁴⁸ Nach Angaben des Dichters Vinicius de Moraes wurde die Komposition der *Sinfonia* verschoben, weil die Gerüchte, "diese Musik sei ein Auftragswerk für den Präsidenten", gefielen dem Komponisten Tom Jobim nicht. Kubitschek soll später seinen Wunsch wiederholt und die Musiker zur Inspiration in den Catetinho für zehn Tagen eingeladen haben. Das Werk wurde jedenfalls erst zum 7. September 1960 (Unabhängigkeitstag Brasiliens) programmiert, ihre Aufführung aber wegen der hohen Kosten der Veranstaltung gestrichen, nur auf Band aufgenommen und erst auf einem TV-Sender in São Paulo 1966 zum ersten Mal gespielt. Vgl. Aussage Vinicius de Moraes, "Museu Virtual Brasília-Sinfonia da Alvorada" , [www-museuvirtualbrasil.com.br](http://www.museuvirtualbrasil.com.br)

⁵⁴⁹ Freitas, Grace de: *Brasília e o projeto construtivo brasileiro*, J. Zahar Ed., Rio de Janeiro 2007

⁵⁵⁰ Siehe im Anhang den vollständigen Text der *Sinfonia da Alvorada*.

⁵⁵¹ "Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde..." (Genesis 1,2) "die Erde aber war wüst und wirr, Finsternis lag über" (Genesis 1,2). Der Sprechtext der *Sinfonia* bedarf weiter führenden Analysen, fällt jedoch nur bedingt in meinem Forschungsthema und war daher nur begrenzt Gegenstand meiner Untersuchung. (siehe Original und Übersetzung des Verfassers im Anhang).

Orchestersätze mit starkem Kolorit und erzählerischen Stilmittel, auf welcher Weise die Zivilisation in die Leere der Hochplateaus gebracht wurde und wie ein ebenso legendäres Volk in der Lage war, in der Einsamkeit des Hochplateaus und im Kampf gegen die Natur und indigener Völker eine magische Stadt zu bauen.⁵⁵² Ein Beispiel aus dem dritten Teil der Symphonie, die Erzählung "Die Ankunft der *Candangos*":

*"Now was the time to build, and to build at a new tempo. For that it was necessary to draw on every vital resource of the Nation, to call together all men who wanted to work and believed in the future: to build, at the new time, a New Time".*⁵⁵³

Die plakative Naivität ihrer Metaphern⁵⁵⁴ illustriert wie kaum ein anderes Dokument in der Baugeschichte Brasílias, dass die Poetisierung ein Bestandteil der legitimierenden Strategie im Diskurs um Brasília ist.⁵⁵⁵ Das zeigt nicht zuletzt auch wie Dichter und Komponisten den Ansprüchen eines solchen Werks gerecht werden mußten: Feierlichkeit, Eloquenz bis zur Grenze des Unerträglichen, Kitsch und Populismus. Kubitschek wusste auf ein kreatives Team der renommiertesten Persönlichkeiten der damaligen Musikszene zurück zu greifen, um mit dieser Komposition auf der Höhe des Spektakulären und der Monumentalität der Architektur Niemeyers zu stehen. So integrierte er Antonio Carlos Jobim als Vertreter der *bossa nova* und Komponist von höchster Qualität und Vinicius de Moraes als legendärem Dichter und eine angesehene öffentliche Persönlichkeit, in sein Vorhaben.⁵⁵⁶ Vom Erfolg und

⁵⁵² Maram, Sheldon *JK and the politics of exhuberance 1956-1961*, in: Luso-Brazilian Review XXVII Nr. 27, 1990, S. 39-40

⁵⁵³ aus Vinicius de Moraes "*Sinfonia da Alvorada*", Begleitheft des CD "*Brasília, Sinfonia da Alvorada*", The Rio de Janeiro Symphony Orchestra, Universal Music 2011

⁵⁵⁴ Die offizielle Rundfunkstation des Ministerio de Educação hatte in Auftrag von JK ein Wettbewerb ausgeschrieben, um eine Symphonie für die Einweihungsfeier zu komponieren. Die Jury wurde von den Komponisten Camargo Guarnieri, Francisco Mignone und Lamberto Baldi gebildet. Die "*Sinfonia 2 Brasília*" vom Brasilianer César Guerra Peixe (1914-1993) ist ein Beispiel. Gleichzeitig wurden aber A. Carlos Jobim und Vinicius de Moraes direkt von JK für ein symphonisches Werk beauftragt. Vgl. auch die offizielle Ausschreibung im *Diário de Brasília* 1960, S. 11-12. Die einzige Gesamtaufnahme von T. Jobims Werk: "*Brasília, Sinfonia de Alvorada*", 1961, liegt bei The Rio de Janeiro Symphony Orchestra, Poweer Road Studios, London UK 1961 vor. Interessant ist aber auch bei der Komposition von Guerra Peixe, 1963 vom Petrobras-Orchester in RJ aufgenommen, die Aufführung eines Fragments der Rede Kubitscheks bei der Einweihungsfeier. Weitere Werke im Wettbewerb waren die Sinfonia "Brasília" von José Guerra Vicente (1906-1976) und eine von Claudio Santoro (1919-1989). (siehe Literaturverzeichnis).

⁵⁵⁵ „And at labour‘ end, while darkness slowly enfolds the day, with their hard hands emptied of work and their eyes filled with the sight of long horizons, the workers go to rest, longing for their homes so far away, their women so far away. The song they sing, which adds to the sadness of the sun dying in the ancient solitudes!.../ Now was the time to build, and to build at a new tempo. For that, it was necessary to draw on every vital resource of the Nation, to call together all men who wanted to work and believed in the future: to build, at a new time, a New Time“ Aus "*Sinfonia da Alvorada*", 1958, Cherry-Red Records Begleitheft, S. 4-5

⁵⁵⁶ Moraes, Marcus Vinicius da Cruz de Melo, kurz *Vinicius de Moraes* (Rio de Janeiro 1913 - 1980), brasilianischer Dichter, Sänger und Diplomat. de Moraes schrieb viele, vor allem in Südamerika bekannte Werke und Gedichte. 1956 wurde sein 1954 geschriebenes Bühnenstück *Orfeu da Conceição* mit der Musik von Antônio Carlos Jobim

vom Echo der eigentlichen Aufführung ganz unabhängig, ging es in erster Linie darum, dem Event der Inauguration einen weiteren kulturellen Rahmen zu verleihen. Das zeigt u.a. die Initiative, renommierte Musiker zu einer Gedenk-Komposition zu inspirieren wie die *Sinfonia da Alvorada*, zumal das Unternehmen Brasília eine "Synthese der Künste" darstellen sollte- und jenseits der Metaphern von Architektur, Plastik, Mosaikkunst und Malerei, eine Ergänzung der literarischen Produktion in Prosa und Dichtung einbringen sollte. Man beachte dieses Fragment aus dem Prosatext von Vinicius de Moraes für die *Sinfonia*:

".....60.000 Bauarbeiter waren nötig, um abzuhebeln, hacken, befestigen, schneiden, absägen, kleben, schweißen, schieben, zementieren, glätten, polieren und weißen Giebel hochzubauen"
⁵⁵⁷

Es sind Verbalkonstruktionen, deren Bildkraft die harte Arbeit mit den Händen oder mit Werkzeugen suggerieren und diejenigen Aufgaben in der Baustellen "sichtbar", spürbar machen, die in Fotoreportagen der Zeitschriften bereits gezeigt worden waren. Sie wurden aber deutlicher, patenter, indem man jede im einzelnen beschrieb. Wer diese Erzählung hörte, sollte von der Härte und von der Vielfalt der Bauarbeiten bewußt und angetan werden. Dadurch bekam der unqualifizierte, miserabel bezahlte⁵⁵⁸ Bauarbeiter -der gleichermaßen verherrlicht und verachtet bzw. vergessen wurde- eine gewisse Spezialisierung auf der Baustelle. Brasília sollte das Werk der Hingabe, der Solidarität, des gemeinsamen Arbeitseifers von einfachen, heroischen Arbeitern symbolisieren. Die **Abb. 144** reproduziert eine Seite des Inaugurationsprogrammhefts mit der Überschrift: "Der Bauarbeiter und sein Glauben"; im Bild **145** Marcel Gautherot's Porträt eines typischen "*candango*".

Als Ergebnis dieser harten Arbeit mußte der gesprochene Dichtung der *Sinfonia da Alvorada* die eigentlichen Bauwerke möglichst poetisierend beschreiben, oder zumindest als "Impressionen" ansprechen:

Ach, die weißen Giebel (im Palast der Morgenröte), wie weiße Federn. Ach, die großen Strukturen so leicht, so rein., als ob sie von Engelhänden auf die Erde gestellt worden wären, auf die rote Erde der Hochebene, mitten in der unerschütterlichen, penetranten, mathematischen Musik der menschlichen fortschreitenden Arbeit. Jene menschliche

uraufgeführt. Von V. de Moraes stammt der Text zu Baden Powells Komposition *Berimbau* sowie zu diversen Bossa-Nova-Stücken von Antônio Carlos Jobim. Sein wahrscheinlich bekanntestes Werk sind die portugiesischen Textzeilen zum Klassiker *Garota de Ipanema* (The Girl from Ipanema).

⁵⁵⁷ aus dem narrativen Kompositionsteil der *Sinfonia da Alvorada* (Siehe Anhang)

⁵⁵⁸ Vgl. Lins Ribeiro, Gustavo: "*O capital da esperança...*", Brasília 2008. Der Titel von Lins Ribeiros kritisches Bericht über die Arbeitsbedingungen in Brasília ist hier, als ironische Anspielung auf Andre Malraux' Slogan "Die Hauptstadt der Hoffnung" zu verstehen: in vielen Sprachen hat *capital* gleich den doppelten Sinn *die Hauptstadt* und *das Kapital*.

*Arbeit, die besagte, dass die Würfel gefallen waren und dass diese Tat unwiederbringlich war.*⁵⁵⁹

Musikalisch wirkt die *Sinfonia* noch viel eloquenter als im gesprochenen Text: naiv programmatisch und erzählerisch, sollte ihre suggestive und assoziative Kraft -in der Beschreibung, im Anekdotischen- das Epos von Brasília idealerweise vermitteln.

Eine Analyse der Dramaturgie und der Dramatik dieser hybriden Komposition zwischen Apologie und historischer Erzählung gehört nicht zum Thema dieser Arbeit, würde aber wahrscheinlich den mythischen Diskurs um Brasília als eine Ergänzung der *foto-grafischen* Propaganda weiter illustrieren und erleuchten: die naturalistische Imitation vom Geräuschen und Vogelzwitchern in der einsamen und kargen *cerrado*-Landschaft; die orchestrale Beschreibung der unendlichen, menschenleeren Weiten des *Planalto* von Goiás; das Rauschen einer Baumaschine, die die Ankunft des zivilisationsbringenden Menschen ankündigt.

Ob man die *Sinfonia da Alvorada* als eine Art Denkmal an die mythische Semantik Kubitscheks –es war sein Auftragswerk- betrachten kann, ist eine legitime Frage. Die *Sinfonia* sollte am 21. April uraufgeführt werden⁵⁶⁰, was erst viel später nach der offiziellen Einweihung der Hauptstadt geschah.

1958 wurde vom Kulturministerium in Rio ein Musikwettbewerb zu einem symphonischen Werk ausgeschrieben, um das erste Jahr seit Beginn der Bauarbeiten zu feiern. Es sind zumindest drei Kompositionen aus dem Wettbewerb bekannt. Die "Sinfonia Nr. 2 Brasília" von César Guerra Peixe (1914-1993) ist nach Tom Jobins "Alvorada" die bekannteste und enthält als gesprochenes Rezitativ ein Zitat aus Kubitscheks Einweihungsrede vom 21.04.1960. Die "Sinfonia Nr. 4 Brasília" von José Guerra Vicente (1907-1976) und eine drittes symphonisches Werk von Claudio Santoro (1919-1989) teilten mit Guerra Peixe den ersten Preis. Auch vom international bekannten Komponisten Camargo Guarnieri (1907-1993) entstand den ersten Satz einer Brasília-Symphonie, die er aber als Juror im Wettbewerb nicht präsentieren durfte, und später in New York dem Dirigenten und Komponisten Leonard Bernstein widmete.

⁵⁵⁹ Siehe im Anhang die vollständige Textübersetzung der *Sinfonia da Alvorada*

⁵⁶⁰ Das Werk konnte wegen technischer Problemen (schlechte Soundübertragung, etc.) nicht an dem Tag aufgeführt werden. Auch das Sound and Licht-Spektakel, das zum 7. September 1960 geplant war (Tag des Unabhängigkeitsfeiers Brasiliens) konnte nicht stattfinden aufgrund der hohen Kosten des Unternehmens Clemancon, die die akustische Einrichtung übernommen hatte. Die *Sinfonia* wurde erst 1966 zum ersten Mal bei dem Fernsehsender Excelsion von Sao Paulo aufgeführt. Eine zweite Aufführung fand auf dem Platz der Drei Gewalten 1986 unter der Regie von Alceu Bocchino mit Klavierbegleitung statt. Der gesprochene Text wurde dann von Susana de Moraes, Tocher Vinicius de Moraes und von Antonio Carlos Jobin vorgetragen. <http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/sinfalv.html>

5.2. Die *mise-en-scène* des Hauptstadtbaus.

5.2.1 Visuelle Strategien: die gebaute Stadt in der offiziellen Reportage

Die graphische und visuelle Inszenierung im Bauprozeß der Hauptstadt wurde zwischen 1958 und 1960 hauptsächlich durch die Fotoreportage erzielt. Im nachfolgenden Abschnitt werden die Aspekte des Bauprozesses hervorgehoben, die in Verbindung mit dem Diskurs von Kubitschek stehen und die den mythischen Charakter der Gründung Brasília illustrieren. Kubitscheks Neujahrsbegrüßungen, Vorträge in verschiedenen Universitäten und schriftlichen Mitteilungen zeigen weder eine Vielfalt von Ideen noch scheinen sie strategisch besonders intelligent formuliert zu sein, zumal solche Reden größtenteils von nicht immer erstklassigen Schreibern aus dem Regierungskabinett verfaßt wurden, von Autran Dourado und Augusto Federico Schmidt abgesehen.⁵⁶¹

Die Mythizierung der Stadt Brasília, die wie ein Wunder aus dem Nichts erscheint, wurde unter anderem durch eine propagandistische *mise-en-scène* in der Wochenzeitschrift NOVACAP präsentiert. Diese Zeitung veröffentlichte kontinuierlich neue Berichte über den Stand der großen Baustellen um den Platz der Drei Gewalten und betonte dabei die Tatsache, dass z.B. die Arbeit in Schichten rund um die Uhr ausgeführt wurde, damit die Baufristen eingehalten werden konnten. Die NOVACAP nutzt zudem die zehnminütige Nachrichtenzeit, die in den 50er. Jahren in brasilianischen Großstadtkinos obligatorisch war, um -im Stil der spanischen *NoDo*-Wochenschau unter Franco⁵⁶² - kurze Filmberichte über den Fortschritt der Bauarbeiten zu präsentieren.⁵⁶³ Die Informationen entsprachen allerdings nicht immer der Wirklichkeit und viele Gebäude, vor allem die, die nicht zur Inaugurationskulissen am 21.04.1960 gehörten, wurden erst viel später fertiggebaut. Die Reportage über den Entwicklungsstand der Baustellen wurde so zu einem bedeutenden Propagandamittel, denn die *physische* Realisierung des Vorhabens war gerade der Beweis für dessen Machbarkeit, weil diese von der Opposition und der Presse immer wieder infrage gestellt wurde. Durch die

⁵⁶¹ Kubitschek umgab sich gerne mit Schriftstellern und versuchte in den späten 70-er Jahren von der *Academia Brasileira de Letras* aufgenommen zu werden, Scheiterte aber, weil er keine akademische Ausbildung –außer seinem Titel in Dr. der Medizin- nachweisen konnte. Vgl. Bojunga 2001

⁵⁶² Die Vorführung des *NoDo*, Verkürzung von *Noticiero Documental*, war in Spanien bis in den 70-er. Jahren eine Verpflichtung für alle kommerziellen Filmtheater. Auch in Ländern Lateinamerikas, u.a. Argentinien, Uruguay, Chile wurden sie vor den Spielfilmen regelmäßig gezeigt.

⁵⁶³ Vgl. Abreu Gomes, Ana Lúcia: „*Brasília nos Filmes da NOVACAP*“. Universidade de Campinas, Sao Paulo, 2013
Quelle: www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/.../321, Zugriff 14.06. 2016

fotographische Arbeit u.a. von Marcel Gautherot und Mário Fontenelle⁵⁶⁴ wird die Bauentwicklung der Hauptstadt in den Chroniken vom NOVACAPs Presseorgan *Brasília* der Öffentlichkeit präsentiert. Zwei historische Bestandaufnahme der Baustellen sind in der Abbildung 146 zu sehen.

Der Prozess des Bauprogramms, der aus dem *Congresso Nacional*, aus den beiden staatlichen Instanzen *Planalto* und *Supremo Tribunal*, aus dem *Esplanade dos Ministerios* und aus dem Autostraßensystem am Busbahnhofskomplex besteht, kann über Dokumente von sehr unterschiedlicher Qualität und Glaubwürdigkeit verfolgt werden. Dazu gehört zum einen die photographische Reportage des Bauablaufs von Marcel Gautherot⁵⁶⁵ -z.B. die monumentalen Weitwinkel-Fotographien von *Manchete* (dt. etwa Schalgzeile) im **Bild 148** -, oder all das graphische Material in Fachzeitschriften wie *Habitat* in São Paulo (Chefredakteurin Lina Bo Bardi), *Módulo* in Rio de Janeiro oder in Feuilleton Magazins wie *Manchete* und *O Cruzeiro*. Die in dieser Zeit führende Zeitschrift für Architektur und Urbanismus in Brasilien, *Acrópole* widmete der Inauguration der Hauptstadt 1960 eine einzige Ausgabe, die angesichts der entstandenen Rivalität zwischen São Paulo und Rio sehr wahrscheinlich nur als Verpflichtung angesehen war (**Abb. 147**). Zum anderen ist die offizielle Berichterstattung über den Baustand insofern nur relativ glaubhaft, als daß die NOVACAP wenig Interesse an der Veröffentlichung realer Daten zeigte.⁵⁶⁶ Der Rest an zuverlässigen Quellen beschränkt sich auf kurze Artikel im offiziellen Bericht des Palacio do Planalto, die in der Reihe "*Diário de Brasília*" (dt. Brasília's Tagebuch / auch Tageszeitung) eine offizielle und stark zensierte Publikation des Präsidialbüros enthielt.⁵⁶⁷ Die NOVACAP besaß mit der Zeitschrift *Brasília*⁵⁶⁸ ein gutes Propagandainstrument, aber die Informationen an sich waren eher

⁵⁶⁴ Fontenelle, Mário (Sao Paulo 1919), international bekannter Berufsfotograf, 1957 von der NOVACAP beauftragt als einer der offiziellen Foto-Berichterstatter besonders während der ersten Bauphase von Brasília.

⁵⁶⁵ Gautherot, Marcel André (Paris 1910 - Rio de Janeiro, 1996). Fotograf, hatte zuerst Architektur studiert, dann widmete er sich der Fotografie. G. kam nach Brasilien 1940, nach der Lektüre von Jorge Amados (1912-2001) Roman „Jubiabá“. Nach einer kurzen Exkursion durch die Amazonas ließ er sich in Rio de Janeiro nieder und arbeitete als Dokumentarfotograf in Projekten wie z.B. der neu eingerichteten SPHAN (*Servico do Patrimonio Historico e Artistico Nacional*, dt. *Nationaldienst für die Historische und Künstlerische Kulturerbe*). G. stand in Kontakt mit Intellektuellen und Architekten, für denen er oft arbeitete und produzierte Fotodokumentationen der brasilianischen Architektur.

⁵⁶⁶ Oliveira, Márcio de: *Brasília entre le mythe et la nation*. Diss. Univesité Paris V 1992, Ed. L'Harmattan, Paris 2014, S. 123 ff.

⁵⁶⁷ Die Berichterstattung besteht aus sehr kurzen Meldungen ausschliesslich über Ereignisse im Umfeld des Präsidenten, seine Beuche, Reden, Unterzeichnungen von Dokumenten, Eröffnungsfeier, etc.

⁵⁶⁸ Die Monatszeitschrift *Brasília* wurde zwischen Januar 1957 und Mai 1963 herausgegeben. Eingeführt von der Werbeabteilung der NOVACAP, war vom Journalisten Raimundo Nonato Silva dirigiert und deren Aufgabe war, den Baufortgang der Hauptstadt durch ein Bulletin zu dokumentieren, um die öffentliche Meinung auf national und internationaler Ebene zu versorgen. Mit einer Auflage von ca. 6000 Exemplaren, wurde sie bei Abonnenten, Universitäten, Bibliotheken, öffentlichen Einrichtung kostenlos zugestellt, dazu waren 1000 Exemplare für das Ausland und Botschaften bestimmt. "Brasília" wurde in Rio de Janeiro bei dem Bloch-Verlag (auch Verleger vom mit der größten Auflage verkauften Magazin "Manchette") gedruckt.

zweitrangig⁵⁶⁹. Unwichtige Details wurden hervorgehoben, wie zum Beispiel die Menge an Kubikmeter Erde, die für den Bau transportiert wurde, die Inbetriebnahme von Baumaschinen oder der Empfang von neuen Bauarbeitern. Das Erzählen, Bekanntmachen, auf inszenierte Bilder Festhalten der Bautätigkeit waren unabdingbare Strategien während der Bauzeit. So konnte eine Art doppelte Konstruktion Brasílias erreicht werden, die physische und die symbolische. So Márcio de Oliveira:

*"Reden, die mit Bildern illustriert werden: vom Epos und Mythos zur Symboldarstellung, Brasília war prädestiniert, einen wichtigen Plan im „Pantheon“ des Imaginären der Brazilianer zu erzeugen. "*⁵⁷⁰

Eine wirkungsvolle Form der Propaganda, welche die Machbarkeit und Wahrhaftigkeit des pharaonischen Projekts vermittelte, war beispielsweise die Ankündigung zur Vollendung bestimmter Gebäude, allen voran natürlich deren Einweihungsdatum. Der Rhythmus und die Prioritätenskala der Bauarbeiten wurden von der NOVACAP dossiert, zumal der Baubereich in drei Zonen geteilt war: die „freie Stadt“ (Unterkunft, Einkauf- und Vergnügungsviertel der „candangos“), die „Verwaltungszone“ (Büros, Lager) die „Firmenstadt“ (Privatunternehmen und Lieferanten).

Eine zentrale Aufgabe der NOVACAP als offizielle und überwachende Behörde bestand daraus, den Ablauf der Baustellen für die Öffentlichkeit zu inszenieren. Nehmen wir zuerst aus der Bildreportage von *Brasília* die Schwerpunkte, welche als symbolische, emblematische "sujet" im Laufe der Publikationen zwischen 1957 und Ende 1960 erscheinen: Mythen der Gründung (Eroberung und Zivilisierung, Zähmung vom Wildnis, göttliche Mission), Mythen der Wirtschaftsentwicklung (Werkzeugmaschinen, Industrialisierung, technischer Fortschritt, Besiedlung neuer Territorien), Mythen der Modernität (Freiheit und Genialität im Entwurf der Hauptstadt, Spektakularität, rascher Fortgang der Baustellen- was auch sich mit dem Mythos des Fortschritts überschneidet-, zuletzt die Strategien für eine internationale Anerkennung der gewagten Moderne und konsequenterweise eine Selbstbestätigung ihrer Qualitäten. Die ersten Ausgaben der Zeitschrift zeigten das Territorium der Gründung im Bundestatt Goiás und wollten damit erklären, wie das brasilianische Volk sich des wilden, unwirtlichen Landes bemächtigte: Aufnahmen des "cerrado" (die flache, karge Ebene der Savanne) mit Wasserströmen, Vegetation und die

⁵⁶⁹ Oliveira, Márcio de: op. cit. S. 126 ff

⁵⁷⁰ Oliveira, Márcio de: op. cit. S. 136

unendliche weite der Felder werden immer wieder reproduziert⁵⁷¹. In der nächsten Ausgabe zeigte *Brasília* dann die mächtigen Baumaschinen, die gerade diese Wildnis zähmten und zum Bau vorbereiteten (**Abb. 134 - 136**). Eindringlich sind auch die Bilder des provisorischen Büro des Präsidenten im "*Catetinho*". Diese zeigen mit Eloquenz das Dasein der Zivilisation und -wie schon im Kapitel 2 gesehen- erinnern, daß Kubitschek sich dem Abenteuer der Pioniere gern persönlich anschließt und dass er persönlich den Bauablauf unter Kontrolle hat.

Brasília benutzt oft das Bild eines Bauarbeiters: der nährt sich einer leeren, wüstenhaften Stadt, mit abgetragenen Mantel und schleppt seine Halbseligkeiten mit, also der Gastarbeiter aus dem armen Nordosten -jener *candango*, welchen Tom Jobim⁵⁷² in der *Sinfonia* als Pioniere und Held verherrlicht (**Abb. 149**). So konstruiert *Brasília* damit eine graphische Montage mit dem überlappenden Masterplangrundriß. Das Bild erscheint in sechs Auslagen als Rückseite in verschiedenen Farbkombinationen in den Nr. 24 bis 30, 1958-59 (siehe **Abb. 150**). Derselbe *candango* läuft später in einer Ausgabe der Zürcher Zeitung mit Titel "Das Werden einer neuen Stadt" voller Hoffnung in die Stadt rein, wie in das Gelobte Land. Das Foto zeigt dasselbe Bild aber der Hintergrund hat sich sehr verändert und zeigt Baugerüste, Maschinen, etc.⁵⁷³

Der Pionier-Mythos wiederholt sich in mehreren Ausgaben in Bildern von Unternehmen, die nur aus einer Baracke bestehend, ihren Logo oder Name stolz zeigen : das "Hotel de Turismo" oder der Sitz der Fluggesellschaft Panair⁵⁷⁴ (**Abb. 151, 152**). Zum unendlich leeren Raum kontrastiert in vielen Bildern die Präsenz der Baumaschine, die -wie wir bereits im Text der *Sinfonia* gesehen haben- die "zivilisatorischen" Aufgaben übernehmen wie die Abholzung, die Straßenbau. Hier wird der Bauarbeiter in vielen Bildkompositionen von Gautherot und Fontenelle zum Protagonisten (**Abb. 153 - 154**). Denn es geht bei der NOVACAP nicht nur darum, die Effektivität der Bauarbeiten, den unaufhaltsamen Fortgang bis zum Fertigbauen, sondern darum, die Figur des Arbeiters legendär, mythisch zu machen: die körperliche Anstrengung, die Risiken auf die er ausgesetzt ist, seine Heldenhaftigkeit und ihre Bereitschaft und, einer historischen Aufgabe zu dienen. Die Wochenzeitungen in Rio de Janeiro zeigten auch großes Interesse daran, den visuellen Diskurs der Novacap zu präsentieren. Vor allem *Manchete*, dessen Direktor Adolph Bloch (1908-1995) gleichzeitig

⁵⁷¹ Zeitschrift *Brasília*, Nr. 10 Oktober 1957, und Nr. 12 Dezember 1957

⁵⁷² Zeitschrift *Brasília* Nr. 7, Juni 1957

⁵⁷³ Zeitschrift *Brasília* Nr. 24- 30, Februar 1958- Junio 1959

⁵⁷⁴ Zeitschrift *Brasília* Nr. 41, Mai 1960

Redakteur und Verleger der drei-Band-Autobiographie des Juscelino Kubitschek⁵⁷⁵ in den frühen 70er. wird. Als Sensationsmagazine benutzt *Manchete* eine lockere und aggressivere Bildsprache als die Fachzeitschriften. Die Information ist schnell verfasst, die Bilder oft im Original gebraucht, ohne Zeit für Montagen. Oft begleitet das Bild überlappend eine anspielende Legende, wie z.B. "*Das größte Wunder von Brasília ist der Geist des Optimismus /..../*" (**Abb. 155**).

Durch die wiederholte Präsenz der Akteure der urbanen und architektonischen Utopie, identifiziert die NOVACAP das "work in progress" mit dem individuellen Genie der Protagonisten Niemeyer, Costa und der Bauingenieure. Diese Fotos zeigen fast immer den Architekten oder den Techniker beim Begutachten oder Diskutieren des Projekts, auf dem Papier, als Kartonmodell oder direkt an der Baustelle. Diese Vision, daß Brasília keine Improvisation ist, sondern in den Händen von verantwortungsvollen Politikern und Technikern liegt, ist fundamental, um das Produkt "Brasília-Hauptstadt" zu verkaufen, insbesondere die drei Protagonisten einer solchen Utopie, die in den Augen des Lesers eine greifbare Realität werden soll: Kubitschek, oder Niemeyer erscheinen wie Allegorien, durch seine Attributen begleitet: der Präsident, der über dem Terminkalender reflektiert; sein Auftragnehmer als nachdenkender Genie vor einem Baumodell, oft auch eine Sequenz der Diskussion eines Projektes. Im **Bild 156** stehen die vier Hauptdarsteller des Brasília-Projekts: Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Lúcio Costa, Juscelino Kubitschek in einer Aufnahme der Zeitschrift *Veja* von November 1958. Die **Abb. 157** zeigt Kubitschek als autographierte Postkarte. *Veja* bringt, in einer Aufnahme von Niemeyers Büro, dem Leser den Nachweis davon, wie der Architekt vor seinem Baumodell in tiefster Konzentration reflektiert (**Abb. 158**).

Der Besuch Fidel Castros⁵⁷⁶ im April 1959 bietet der Zeitschrift *O Cruzeiro* eine einzigartige Gelegenheit, eine ganze Reihe von Ideen des mythischen Vorstellungsbilds kompakt zu verpacken⁵⁷⁷ (siehe **Abb. 159**). Die Anspielungsstrategie ist offensichtlich: beide Bilder werden mit der Legende "Der Rebell in der Revolutionsstadt" miteinander verbunden. Eine absolut emblematische Konstruktion: Im oberen Foto betrachtet Fidel Castro, in *Guerrillero*-Uniform, aus dem Flugzeugfenster die Stadtlandschaft. Kubitschek, in einem

⁵⁷⁵ Vgl. Kubitschek, Juscelino: *Meu Caminho para Brasília Vol. I-III*, Adolfo Bloch Editor, Rio de Janeiro 1974-78

⁵⁷⁶ Der Kubaner Fidel Castro (1927-2016) war 1959, auf dem Gipfel seiner Popularität als Bindeglied zwischen linksradikalen Revolutionären und den Anhängern bürgerlich-liberaler Überzeugungen in seiner Anti-Batista-Bewegung, von Juscelino Kubitschek eingeladen.

⁵⁷⁷ Fotografie in *O Cruzeiro*, 23. Mai 1959, anlässlich des Besuch von Fidel Castro in Brasília.

stark retuschierten Bild im Vordergrund, begleitet ihn mit einem stolzen, ernsten Blick. Die Legende "*Ein Rebell....*" spielt auf Fidel Castros ebenfalls als mythische Figur an. Im unteren Bild ist das Skelett des *Congresso Nacional* zu sehen, die Kuppel vom Senat und die Holzschallung des Abgeordneten-Plenarsaals. Das Bild wird mit der Fortsetzung der Legende "*....in der revolutionären Stadt*" ergänzt. Eine ganze Reihe Bestandteile vom Kubitscheks Diskurs sind hier klar angedeutet: individuelle Dynamik, originelle und innovative Moderne, die Kompromisslosigkeit mit der Kubitschek -wie Castro- seine Pläne mit Überzeugung durchsetzt. Man zeigt von Brasília *kein vollendetes Bauwerk*, obwohl z.B. der *Alvorada* 1959 schon lange fertig gebaut war. Nein: das Bild der Baustelle sollte den Arbeitseifer am Bauen illustrieren, d.h. das Entstehen von etwas Neuem und das gerade im Augenblick dieses Entstehens. Die Begriffe "Rebell" und "revolutionäre" evozieren also ein doppeltes Spiel, denn in der Zeit dieses staatlichen Besuchs ist die Figur von Fidel Castro idealisiert und hoch verehrt. Seine Politik wird 1959, drei Jahren nach der Moncada-Episode vom 26.07.1953, noch von vielen demokratisch liberalen Regierungen bewundert. Diese visuelle Inszenierung ist als eine Form des Mediendiskurses von großem Belang. Das Flugzeug als Metapher -sie war so wichtig in der Interpretation des Grundrisses im Masterplan, wie schon gesehen wurde in den Auflagen von *Brasilia* zu einer Art Leitmotiv aufgrund zahlreicher Assoziationsmöglichkeiten: Symbol der Technik, der Geschwindigkeit, als bevorzugte Transportform vom Kubitschek (er flog fast täglich zwischen Rio und Brasília), als wichtigste Beförderungsmittel zur Hauptstadt.

5.2.2 Oscar Niemeyer und die Zeitschrift *Módulo*

Eine Revision der mythischen und diskursiven Konstruktion im Bauprozeß Brasílias, d.h. der graphischen Medien ausschließlich aus dem architektonischen Standpunkt ist aufschlußreich: im Bildreportage der Baustellen eröffnen sich die großen Möglichkeiten, Brasilia für die Öffentlichkeit gezielt und effektiv ins Szene zu setzen, 1) indem die NOVACAP, durch eine smarte Auswahl der Register aus der Baugrube, einen Vorgang der Bauarbeiten präsentiert, der unproblematisch, fließend aussieht 2) indem sie wirkungsvoll dem Leser ein visuelles Schauspiel mit ansprechendem Text bietet, das ihn davon überzeugt, dass das Unternehmen Brasilia doch einen Sinn hat 3) durch die Insistenz der wiederholten Veröffentlichung von Klischees und Symbole, die Brasilia mit der Modernität identifizieren sollen, welche schnell zu Emblemen auch international werden: die Säulen des *Alvorada*, die Präsidentenkapelle oder die Türmen des *Congresso Nacional*. Das **Bild 161** reproduziert die

Titelseite von *Brasília* Nr. 19, Juli 1958, mit dem emblematischen "Pilaster" des Alvorada, auffallendste und meist kopierte Konstruktion des Oscar Niemeyer. Die Türme des *Congresso* fungieren als symbolischen Hintergrund für ein Propagandaporträt der Zeitschrift *Manchete* aus April 1960: mit Blick in die Weite der Zukunft, ernster und nachdenkender Miene, steht Kubitschek auf dem symbolischen politischen Zentrum seiner Stadt (**Abb. 162**) Ein Paradebeispiel dafür, wie *Módulo* die Realität der Reportage möglichst verschönt, um einen Eindruck von Vollkommenheit abzugeben aber auch um das Procedere hinter den Kulissen zu verbergen: in den Ausgaben von August und September 1957 publiziert die NOVACAP auf *Brasília* ungeschminkt die kräftigen Betonfundamente unterhalb der Spitzen der schlanken, leichten Segel-Pfeiler, welche in Wirklichkeit das ganze Gewicht der Säule und des gewaltigen Überdachs tragen (**Abb. 163**). *Módulo* präsentierte niemals eine direkte Aufnahme der *Alvorada*-Baustelle. Es ging bei Niemeyer sicherlich nicht darum, über die Realität der Bautechnik -in diesem Fall sogar ausgeklugelt und raffiniert- zu täuschen, sondern darum, seine Architektur als ein rein ästhetisches Erlebnis kompromißlos zu präsentieren. Der propagandistische Wert des *Alvorada*-Bildes als Metapher der Brasília-Moderne wurde spezifisch im Kapitel 4 behandelt, wenn wir die Problematik der Fassadensymbolik erläuterten.

Wenn *Brasília* und *Módulo* propagandistisch in der Form unterschiedlich vorgehen, so konstruieren diese beiden Zeitschriften auf sehr ähnlicher Weise eine parallele Realität zu dem wirklichen Geschehen an der Baustelle. So charakterisiert *Módulo* die Ästhetik eines Architekturstudios: akkurate und präzise Zeichnungen, verschiedene Perspektive, attraktive Modelle aus Holz oder Kunststoff, während die Novacap in *Brasília* eher die Entwicklung der Bauprojekte vor Ort neutral registriert und über die Events informiert. In der **Abb. 163a** eine Seite von *Módulo* Nr 15, Oktober 1959. Rechts im **Bild 164**, die Baustelle des *Congresso Nacional*, in der Ausgabe 35 von *Brasília*, im November desselben Jahres. Projekt und Durchführung der Bauten werden immer wieder zusammen gezeigt, um durch das Vergleichen der Bilder die tatsächliche Realisierung, die Umsetzung der Baupläne unter Beweis zu stellen. Viele graphische Medien präsentieren die Modelle -ob gezeichnet oder aus dreidimensionalen Baumodellen fotografiert- allgemein *isoliert* auf einem dunklen Hintergrund (siehe **Abb. 165** und **166**) Das zeigt nicht, dass diese "ohne Bezug auf die Umgebung der Realität des Masterplans und idealisiert" werden (so meint Videssot 2009)⁵⁷⁸, sondern gerade aus elementaren Prinzipien der Graphik: die Modelle müssen klar, visuell

⁵⁷⁸ Videssot, Luisa: *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotos, projetos* USP, Sao Paulo, 2010, S. 86

attraktiv- am besten außergewöhnlich interessant- und den Leser optisch nicht ablenken.

Niemeyer profitiert jedoch in manchen Aufnahmen auf *Módulo* von Poesie und Pathos, z.B. bei Fotos von Marcel Gautherot, um die Idee eines Raums zu suggerieren, der aus dem Nichts plötzlich gefüllt und verbaut erscheint: hier wirkt der Boden ausgeschüttelt, die Arbeiter sind auf dem Dach des Museums. Nicht nur dienten saubere und scharfe Bilder dem Schauspiel, sondern die dramatische Inszenierung der Realität der Baustelle (**Abb. 167, 168**).

Wie anfangs des Kapitels schon erwähnt, baut die NOVACAP nicht nur, sondern sie inszeniert mit visueller Sprache diesen Bau.⁵⁷⁹ Der Architekt und Fotograf Marcel Gautherot⁵⁸⁰, seit 1939 in Brasilien, war lange Zeit enger Mitarbeiter von Lucio Costa als dieser die Position des *Director des Patrimônio Artístico* (dt. künstlerisches Erbe) in Rio innehatte und fotografierte brasilianische Städte, seit 1957 Brasília. Gautherot war, genauso wie später die Fotografen René Burri und Lucien Clergue⁵⁸¹, vom unendlichen Raum und von der Architektur Brasílias fasziniert, und schuf dramatische Metaphern, Anspielungen, und Ironie aber vor allem eine beunruhigende, unheimliche Atmosphäre.

Es waren aber nicht seine künstlerisch raffinierte Fotokompositionen sondern eher die einfachsten, leicht zu interpretierenden Bilder, welche Niemeyer und die Novacap benutzten. Während *Brasília* und *Manchette* die Bildreportagen von Mario Fontenelle, Franchetti oder Fotostudio "Carlos"⁵⁸² bevorzugten, die realistisch ungeschminkt den Chaos aber dazu die visuelle Kraft der Baustellen wiedergeben, nahm Oscar Niemeyer für das Layout von *Módulo* die Qualitätsfotografien von Gautherot, und zwar aus diesen Gründen: a) Perspektiven und Wahl des Blickwinkels heben die Fläche mit ihrer Materialität hervor und nutzen Licht und Schatten aus. b) Oft schließt er im Bild Menschen ein, die durch Kontrastierung das Beton und die monumentalen Dimensionen zur Geltung bringen, beispielsweise die Aufnahme der Privatkapelle am Palácio da Alvorada von Juli 1959 (**Abb. 169**). c) Gautherots Fotografie ist ausnahmslos spektakulär und scheint oft nur aus der Kameraperspektive möglich zu sein, d.h. aus Blickwinkeln, die dem Betrachter unwahrscheinlich und doch außergewöhnlich erscheinen. Bestes Beispiel dafür: der Säulengang des Alvorada, wo er den riesigen

⁵⁷⁹ Die Legenden bei Fotos und anderen Bildern auf Zeitschriften wie z.B. *Brasília* geben oft keine Angaben über Urheber bzw. Autor. Namen wie *Franchetti*, *Estudio Carlos*, *Mario Fontenelle* und *Marcel Gautherot* erscheinen sporadisch und ohne weiteren Daten. Trotzdem sind viele Fotobeiträge wegen des Stils und der Qualität dem Fotografen Gautherot zuzuschreiben, dessen Originalen u.a. in der Publikation *"Building Brasília"* 2010 veröffentlicht wurden.

⁵⁸⁰ Gautherot, Marcel, Fotograf (Paris 1910-Rio 1996)

⁵⁸¹ Vgl. René Burri (1934 - 2014): *Brasília. Fotografien 1958-1997*, London 2011 und Clergue, Lucien (1934 2014): *Brasília 1962-1963*, Ostfildern 2013

⁵⁸² Einige Fotos auf *Brasília* sind mit der Legende "foto: Carlos" versehen, ohne *credits* oder Quellen anzugeben. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um ein privates Fotostudio, aus dem die NOVACAP ab und zu Bildmaterial übernahm.

Parabelbogen und die Textur des Bodens betont und gleichzeitig Platz lässt für eine dramatischen Himmel oder Skulpturen im Hintergrund (**Abb. 170**). d) Gautherot isoliert oft ein Gebäude und zeigt es mit einem Weitwinkel-Objektiv, um es monumentaler zu machen, retuschiert mit Filtern die natürliche Beleuchtung: alle sind Prozeduren, die die graphische Darstellung Brasílias in einem phantastischen, selbständiges Schauspiel verwandeln sollen. Niemeyer lehnte oft die Fotoreportagen von Mário Fontenelle ab -weil viel zu realistisch- und bevorzugte für *Modulo* Gautherots Inszenierungen, die seine Architektur von der besten Seite und aus der günstigsten Perspektive präsentiert werden konnte.

Wir schließen uns der These an, dass Gautherot eine erhebliche strategische Rolle im Werk Niemeyers spielte -und diese Diskussion wurde bereits in einigen Monographien und Masterarbeiten abgehandelt. Denn Gautherots Talent und Sensibilität, Brasilia neu zu schaffen und mit einer Ästhetik von Suggestion und Poesie zu inszenieren, war die vollkommene Ergänzung von Niemeyers Formsprache und Monumentalität. Nichts anders als eine Form der Verewigung von Niemeyers "architectural-show", d.h. sein eigenes "*espetáculo arquitetural*".

Wie im Kapitel 2 bereits gesehen, stellt die Feierlichkeit der Inaugurationsritualen ein wichtiges Thema in der Visualisierung des Diskurses dar. *Brasilia* widmet die Ausgabe von Mai 1957 dem Zelebrieren des ersten Gottesdienstes (**Abb. 160**). Politisch zeigt das Ereignis, konkretisiert und visualisiert in diesem "neuen Anfang" der Nation⁵⁸³, daß Kubitschek die religiösen Werten mit seinem Volk teilt. Kubitscheks Auftragsarchitekt entwirft und baut kompromißlos die religiösen Tempel für Brasilia - die *Ermita Dom Bosco*, die *Igreja de Fatima*, die *Catedral Metropolitana*- und interpretiert den katholischen Glauben mit einer Überzeugung und mit einer Genialität, die ihn von jeder persönlichen Glaubenseinstellung distanzieren. Genauso wie Niemeyer später 1968 sein monumentales Hauptquartier der Armee in Brasilia ohne jeden Einwand entwarf und dessen Bau er aus dem Exil in Europa leitete⁵⁸⁴.

Kritische Stimmen zu Niemeyers *graphisch* inszenierten Brasília gab es zu dieser Zeit wohl auch. In mehreren Artikeln wehrte sich z.B. Henrique Mindlin⁵⁸⁵

⁵⁸³ Zeitschrift *Brasilia* Nr. 5, Mai 1957 Titelseite und S. 2 -13.

⁵⁸⁴ Die Stiftung Oscar Niemeyer, die zu Beginn meiner Recherche zur Dissertation 2013 weder ein systematisches Werkverzeichnis des Meisters noch den Zugang zu den Manuskripten, Skizzen und Projekten anbieten konnte, zeigt in ihrer aktuellen Homepage wohl 19 stolzen Bildern des General Hauptquartiers. Auf der biographischen Chronologie zwischen 1965 und 1975, in der online-Rubrick "Leben", ist das Jahr 1968 lediglich durch die Einladung vom Verlag Mondadori für sein Hauptsitz in Mailand gekennzeichnet. Niemeyers Projekt von 1967-1968 und dessen Realisierung vom Architekt Joao Filgueiras Lima für das Militär -welches die Macht gleich 1964 für ein Diktaturregime von 21 Jahren übernahm- wird in dieser offizielle Biographie keineswegs erwähnt (!).

⁵⁸⁵ Mindlin, Henrique (São Paulo 1911, Rio de Janeiro 1971) : Architekt, Urbanist, Architekturhistoriker, Autor von

/...gegen die Hegemonie des Publicity-Kraftwerks Niemeyer-Kubitschek. die sich in als ein doppeltes Offizialismus -politisches und achitektonisches- durch Modulo manifest wurde⁵⁸⁶

5.3 Das Bild der Hauptstadt auf internationaler Ebene: Selbstbehauptung und Anerkennung

5.3.1 Rhetorik und *slogans*: André Malraux' „*capitale de l'espoir*“

Wir haben in diesem Kapitel gesehen, inwiefern Lucio Costas Utopie eine Art eigener Existenz durch die Medien bekommen konnte; eine Realität, die durch die Reportage der Inaugurationen, die Zeremonien als *rites de passage*, die Poetisierung und Verherrlichung der Bauarbeit, aber auch durch eine *mise-en-scène* der Fotografie und Bildmontage entsteht. Der Anspruch, die laufende Baugeschichte -als *work in progress*- der Hauptstadt offiziell zu präsentieren und auch medienwirksam zu inszenieren, manifestierte sich in einer Reihe solcher visuellen Strategien, die die Gründung und den eigentlichen Bau der Stadt legitimieren. Es wurde der Regierung aber dringend notwendig, die internationale Anerkennung zu gelingen. Diese Notwendigkeit der Selbstbehauptung und der Anerkennung im Ausland manifestierte sich zuerst innerhalb der Medienstrategie in der Berichterstattung von Braslia-Ausstellungen während der Bauzeit (Mailand Januar 1958, Brüssel Juli 1958, Lissabon Dezember 1958 und August 1959)⁵⁸⁷ und in Zitaten bzw. Reproduktionen aus der ausländischen Presse, z.B. in der *Braslia* Auflage vom März 1958: Sie zeigt u.a. die Titelseite von *Hobby*, das *Magazin der Technik* (aus Hamburg) mit dem Überschrift "Braslia, weiße Hauptstadt in der grünen Hlle"⁵⁸⁸ und zitiert sorgfältig ausgesuchte Fragmente aus dem *Times* und der *Gazette de Lausanne*:

"/...berichtet die bekannte britische Wochenzeitung: "Es ist etwas Sonderbares, wenn eine der wichtigsten Nationen der Welt entscheidet, eine neue Hauptstadt aus dem Null zu bauen. Das ist jetzt passiert als ein Ereignis von immenser Bedeutung: und das ist der Fall Braslias." /...die Gazette de Lusanne publiziert mit guten Illustrationen: "Ein Triumph der modernen Stadtarchitektur" ⁵⁸⁹

"Brasil-Arquitetura Contempornea" aus 1956.

⁵⁸⁶ Gorelik, Adrin: Zitat aus "Braslia, o Museu da Vanguarda 1950-1960" , Universidade FMG, Belo Horizonte 2005, S. 176.

⁵⁸⁷ Zeitschrift *Braslia* Ausgaben 13, 19 und 24 von 1958, und 32 von 1959

⁵⁸⁸ "Hobby" erschien seit 1953 bei Top Special Verlag in Hamburg und später bei anderen Verlagshäusern bis 1991.

⁵⁸⁹ Zeitschrift *Braslia*, März 1958, S. 18

Die Bemühungen der Regierung um eine Bestätigung und Anerkennung von seiten der Intellektuellen zu erlangen, um der modernistischen Utopie -und damit der Nation Brasilien- eine internationale Legitimation zu verleihen, sind in zwei verschiedenen Richtungen zu erkennen: es wird eine Art Selbstbestätigung durch den Diskurs der Prominenz gesucht; und es wird eine internationale Diskussion über Costas urbane Konzeption und Niemeyers architektonische Leistung veranlaßt.

Die Anwesenheit und die Mitwirkung von Persönlichkeiten aus Europa und den USA - Aldous Huxley⁵⁹⁰, André Malraux⁵⁹¹, J.P. Sartre und S. de Beauvoir⁵⁹² besichtigen die Hauptstadt- bieten Kubitschek die Gelegenheit, das Experiment Brasília mit der europäischen Kultur zu verbinden, und die brasilianische Architektur in einen Rahmen von Legitimität, von Zugehörigkeit eines existierenden, vor allem anerkannten künstlerischen Kontext zu integrieren. Sobald die Brasília-Moderne von europäischen Vertretern des kulturellen *establishment* kommentiert, begutachtet oder einfach kritisiert wurde, war Brasilia nicht mehr ein isoliertes lateinamerikanisches Experiment. Der Besuch von Sartre und S. de Beauvoir in Brasília - sie waren vom berühmten Romancier Jorge Amado begleitet worden- wurde insbesondere von der NOVACAP propagandistisch hervorgehoben, wie die Bilder 171 und 172 dokumentieren.

Oswaldo Meira Penna, Kubitscheks Außenminister, schreibt in *Módulo* über die Bedeutung des Internationalen Kunstkritiker-Kongresses, der im September 1959 in Brasília, Rio und São Paulo stattfand:

*"Es ist schon gesagt worden, dass die Geschichte Brasiliens, im Sinne einer wahrhaft autonomen, von der lusitanischen Tradition unabhängigen Geschichte seiner Kultur, mit der Woche der Modernen Kunst im Jahre 1922 ihren Anfang genommen hat. Und vielleicht wird diese Unabhängigkeit auf dem Kongress bestätigt werden. Unsere Kultur wendet sich von den halb kolonialen Formen der servilen Nachahmung europäischer Vorbilder ab und ist dabei, in einer an potenziellen Schöpferkraft reiche Provinz ihr Bürgerrecht in der neuen universellen Zivilisation, die im Entstehen ist, zu erwerben".*⁵⁹³

Der Schriftsteller Autran Dourado (1926-2012)⁵⁹⁴ gehörte zum *staff* der Redakteure und

⁵⁹⁰ Der britische Schriftsteller Aldous Huxley (1894-1963) besuchte im August 1958 zusammen mit dem Amerikaner John dos Passos (1896-1970) Brasília auf seiner Reise nach Kuba.

⁵⁹¹ André Malraux (1901-1976), französischer Kultusminister unter General De Gaulle, eröffnete am 25.08.1959 das Kulturinstitut *Maison de France* in Brasília.

⁵⁹² Das französische Intellektueller-Paar Jean Paul Sartre und Simone de Beauvoir besuchten im September 1960 während ihrer Vortragstournee in Brasilien, in Begleitung des Brasilianers Jorge Amado, die neue Hauptstadt.

⁵⁹³ Meira Penna, *Oswaldo de: in Módulo* Nr. 15, Oktober 1959

⁵⁹⁴ Autran Dourado veröffentlicht 2000 das Enthüllungsbuch *"Gaiola Aberta. Tempos de JK e Schmidt"* (Offenes Käfig. Die

Berater, von denen sich Juscelino Kubitschek besonders Anfangs seiner Amtszeit umgab. Als Pressesekretär im Präsidiakabinett berichtet Dourado in seinen Memoiren, dass während die NOVACAP jede "demagogische" Propaganda für Brasília ablehnte, bestand Juscelino Kubitschek darauf, unbedingt Politiker, Prominenten und Intellektuelle nach Brasília einzuladen, um die voranschreitende Realisierung der Projekte zu beweisen⁵⁹⁵. NOVACAPS *Brasília* berichtete gleichwohl in Bild und Text über jeden Besuch, der oft vom Chefarchitekten Niemeyer persönlich über die Baustellen geführt wurde. Persönlichkeiten wie Aldous Huxley und André Malraux standen ganz oben auf der Liste. So schrieb der britische Schriftsteller Aldous Huxley über seinen Besuch in Brasília

*"Ich kam direkt von Ouro Preto nach Brasília. Was für eine dramatische Reise durch Zeit und Geschichte! Eine Tagesreise von Gestern zum Morgen, vom Fertigem zu dem was noch nicht begonnen hat, von uralten Eroberungen zu neuen Verprechen"*⁵⁹⁶

Auch der Besuch des französischen Kulturministers anlässlich einer offiziellen Einrichtungseinweihung erreichte im stürmischen Jahr 1959 eine außergewöhnliche Dimension innerhalb der Propagandastrategie der Regierung Kubitscheks. Im August, einen Monat vor der Eröffnung des *Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte*, besucht André Malraux (1901-1976) den Bauort Brasília⁵⁹⁷ und weiht die *Maison de France* feierlich ein. Die **Abb. 173** dokumentiert das Ereignis, von dem Brasília ausführlich berichtet. André Malraux' Persönlichkeit -er war seit 1959 Minister für kulturellen Angelegenheiten unter De Gaulle- als Kunstkennner und Kritiker wurde international gefeiert. Sein Besuch im Kubitscheks Brasilien war von einer starken Symbolik: erstens, schmückte seine Präsenz als Prestigeobjekt Brasília; zweitens bildete Malraux' Urteil über die Stadt eine gesicherte Anerkennung des Projekts für Skeptiker der Opposition im Inland und für scharfe und durchaus kritische Beobachter im Ausland. Der Minister hielt am 25. August 1959 in Brasília

Jahren bei JK und Schmidt) über die Jahre seiner Arbeit in engem Kontakt im Kabinett.

⁵⁹⁵ Dourado, Autran: *Gaiola Aberta: Tempos de JK e Schmidt*. Rocco, Rio de Janeiro 2000, S. 14 ff

⁵⁹⁶ Huxley, Aldous (1894-1963) : Zitat aus Ernesto Silvas *Historia de Brasília, um sonho, uma esperança*, Brasília 1985

⁵⁹⁷ André Malraux wurde 1901 in Paris-Créteil geboren. Schriftsteller, Archeologe, Kunsthändler, Kunstkritiker, und Politiker, erreichte er mit dem Roman *"La Condition Humaine"* (1933) über den Krieg in Indochina internationale Anerkennung. Als *Ministre d'Etat des Affaires Culturelles* unter Charles de Gaulle von 1959 bis 1969 bereiste Malraux die Welt und wurde von prominenten Staatsmännern empfangen, von John F. Kennedy über Nehru bis Mao Zedong. Er förderte die moderne Kunst (Ausstellung über Pablo Picasso; Marc Chagall durfte die Decke der Opéra, André Masson jene des Théâtre National de l'Odéon gestalten); er förderte auch umstrittene Schriftsteller wie Jean Genet. Er gilt als Vater der *Maisons de la culture*, das erste 1964 in Bourges, die zum Ziel hatten, die Menschen vermehrt mit der Kunst in Kontakt zu bringen. Malraux tat auch sehr viel für die Bewahrung alter Kulturobjekte und für die Wiederauferstehung von Paris als „Stadt des Lichtes“. Als Kulturminister sorgte er für die Säuberung der Fassaden – der tiefste Eingriff ins Stadtbild seit der *Hausmannisation* Mitte des 19. Jahrhunderts.

eine lange Rede (Abb. 174), von der ein einziger Satz zu einem der berühmtesten und meist zitierten Sprüche im Brasília-Diskurs werden sollte.

*"Et dans leur grande nuit funèbre, un murmure de gloire accompagne le battement des forges qui saluent votre audace, votre confiance, et le destin du Brésil, tandis que s'élève la capitale de l'espoir"*⁵⁹⁸

Malraux war rhetorisch sehr gewandt und wußte, mit einem eleganten Sprachenstil Kunst, Geschichte und Kulturpolitik miteinander zu verbinden. Er konnte die Zuhörer mühelos faszinieren und ihnen schmeicheln. In seiner Rede zitiert Malraux die Motive des *Relatório* von Lucio Costa, lobte seine Entwurfskriterien für die urbane Utopia Brasília und bezog den Mythos der Religion ins Gespräch ein.

*„/...Und das wichtigste Ziel dieser Kultur, das ist eine Konzeption des Menschen, ohne welche die neue Zivilisation überhaupt nicht existieren könnte; denn es gibt keine Zivilisation ohne Geist...“*⁵⁹⁹

Diese Rede, deren vollständigen Text sofort als Druckheft vom Dokumentationsdienst des Präsidialamtes veröffentlicht wurde (Abb. 174), endet mit einem Zitat von Kubitscheks wohl bekanntestem Satz, der im *Museum da Fundação* am Platz der Drei Mächte auf der Mauer steht:

*"Vous avez prononcé ici, Monsieur le Président de la République, des paroles que connaissent beaucoup d'entre nous: "De ce haut plateau central, de cette solitude qui sera bientôt le cerveau d'où partiront les hautes décisions nationales, je jette un regard, une fois de plus, sur l'avenir de mon pays et j'entrevois cette aurore avec une foi inébranlable et une confiance sans limite dans la grandeur de son destin"*⁶⁰⁰

Nach einer Reihe von Metaphern und rhetorischen Figuren, erklärt Malraux, die Baustelle Brasília sei bereits keine Wüstenlandschaft mehr und beendete die Rede mit einem eher düsteren, elegischen, aber effektvollen Bild:

„Wenn ich meinerseits diesen Platz betrachte, der schon gar nicht mehr die Einsamkeit bedeutet, evoziere ich die Fahnen, die General De Gaulle den Staatschefs aller Nationen der franco-afrikanischen Gemeinschaft gesendet hat. Am 14. Juli ist auch der feierliche Umzug der Schatten der illustren Frauen und Männer Frankreichs, die Ihr auch liebt und bewundert, weil diese Namen der Großzügigkeit der Welt angehören. Und in dieser großen düsteren und

⁵⁹⁸ Malraux, André: Brasília-Rede am 25.08.1959. Übersetzung des Verfassers aus dem Französischen (Siehe im Anhang vollständige Originalfassung)

⁵⁹⁹ Ebenda.

⁶⁰⁰ "Hier haben Sie, Mr. Präsident, die Worte ausgesprochen, die vielen von uns schon kennen: "Aus diesem zentralen Hochland, aus dieser Einsamkeit, die sich bald verwandelt wird in das Gehirn der höchsten Entscheidungen der Nation, werfe ich noch einmal meinen Blick in den Morgen meines Landes und sehe bereits diesen Sonnenaufgang, mit einem unerschütterlichen Glauben und mit einem grenzenlosen Vertrauen in seinem großen Schicksal."". Übersetzung des Verfassers aus André Malraux' Rede in Brasília am 25.08.1959 (Siehe im Anhang vollständige Originalfassung)

trübseligen Nacht begleitet ein Schrei des Ruhmes das Schlagen der Schmiede, die Eure Kühnheit begrüßen, Euren Glauben und das Schicksal Brasiliens, während sich die Hauptstadt in der Hoffnung erhebt.“⁶⁰¹

Zur starken Symbolik des Besuchs von Malraux gehört die Tatsache, daß er für die Rede am 25. August 1959 den geographischen Punkt der Hauptstadt wählte, in dem nach Costas Masterplan das Theater erbaut werden sollte⁶⁰². Der monumentale, auffallend futuristische Theaterbau von Niemeyer verkörperte für Malraux (er kannte sicherlich den Entwurf oder die Modelle) diese symbolische Schöpfungsquelle der klassischen, ältesten Kunst des Theaters und des Tanzes eine der großartigsten "Kulissen" vom Niemeyers architektonischen Schauspiel in dieser "*capitale de l'espoir*". War ihm der prosaische Anblick der Baustelle doch wie die zauberhafte Umgebung eines zertrümmerten Amphitheaters inspirierend?

Auf der östlichen Außenwand des *Museum da Fundação da Cidade* (Museum für die Stadtgründung), wurde folgenden Satz eingraviert (**Abb. 175, 186**)

Dem Präsidenten J. Kubitschek de Oliveira, der den Sertão zähmte und Brasília mit Kühnheit, Tatkraft und Zuversicht errichtete, eine Huldigung der Pioniere, die ihm bei dem großen Abenteuer zur Hilfe standen.“⁶⁰³

Gerade die Anwendung für die Inschrift dieser drei Substantive (Kühnheit, Tatendrag, Zuversicht) mit einem starken symbolischen Gehalt, sind nichts anderes als die Anspielung an die Rede Malraux‘:

"In dieser Stadt, die aus dem Willen eines Mannes und aus der Hoffnung einer Nation entstand,, wie die antiken Metropolen aus dem kaiserlichen Rom gebaut wurden, das 'Palacio da Alvorada', das ihr baut, die Kathedrale, die ihr plant, zeigen die kühnsten Formen der Architektur. Und von den Baumodellen des zukünftigen Brasílias, wissen wir bereits, dass sie die kühnste Stadt des Abendlandes sein wird..."“⁶⁰⁴

Die verbale Mythifizierung von Brasília basiert auf eine smarte Ausnutzung des Echos und der Begeisterung, die Prestigepersönlichkeiten im Publikum erwecken. Es werden im Mythos-Diskurs immer wieder die Sätze von Le Corbusier oder Aldous Huxley zitiert. Das Prestige nimmt hierbei für André Malraux einen großen Stellenwert und immer wieder werden Sätze

⁶⁰¹ Malraux, André: *Brasília, la capitale de l'espoir*, Presidencia da Republica, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro 1959 Originalfassung auf Französisch der Rede am 25.08.1959 (Übersetzung des Verfassers)

⁶⁰² Meira Penna, Osvaldo de: *Quando mudam as capitais* (1960), Senado Federal de Brasília, 2002, S. 347-350.

⁶⁰³ Inschrift in der Ostfassade des Museu da Fundação da Cidade (Gründungsmuseum) am Platz der Drei Gewalten, gleich am 21.04.1960 eröffnet und von Oscar Niemeyer entworfen.

⁶⁰⁴ aus der Originalfassung auf Französisch der Rede am 25.08.1959, Übersetzung des Verfassers (Siehe im Anhang vollständige Originalfassung)

seiner legendären Rede vom 25. August zitiert. Das Klischee der “Hauptstadt der Hoffnung” beherrschte lange Zeit die Presse und passte idealerweise zu den Erwartungen von Kubitschek. Mit seinem großen Talent, seine Reden auf die Situation anzupassen⁶⁰⁵, implementierte André Malraux einen Slogan, der von Politikern instrumentalisiert und von der Presse gern übernommen wurde. So erscheint in der englischen Ausgabe zum 21.04.1960 der Magazine Manchete Malraux' Slogan doppelseitig: "Brasília: The Capital of Hope" (**Abb. 176**). Unter der Bevölkerung wurde Malraux' Slogan möglicherweise über Presse, Fernsehen und die Rhetorik der ständigen Inaugurationsreden als eine Art „kombinierbares Slogan - Paket“ geprägt, besonders aber in der romantisierenden, pionierhaften Wahrnehmung des physischen Bau-Raums von Brasília seitens der ersten Bewohner der Stadt. So erinnert eine Lehrerin der ersten Schule Brasília⁶⁰⁶ in einem Interview dieses *Radio-Jingle* :

*“Mitten im unberührten, nun gezähmten Erdboden,
lächelte mit einem Kinderlächeln
die prächtigste Morgenröte.
Ein Traum, der wahr geworden wurde:
es entstand die wunderschönste Stadt,
Brasilia, die Hauptstadt der Hoffnung“*⁶⁰⁷

Hier wurden unverkennbar Diskursmythen zusammengemischt: Eroberung, erwartungsvoller Neubeginn, Geburt der Nation (das Lächeln eines Kindes), plastische Schönheit, Hoffnung .

Um die Reichweite der diskursiven Mythenkonstruktion um den Bau Brasílias zu begreifen ist interessant, folgende Tatsache zu beachten: man kann nach unserer Forschung überraschend feststellen, dass die rhetorische und hochsymbolische Slogan-Satz "Stadt der Hoffnung" nicht direkt aus dem Feder André Malraux' entstammt, sondern aus einer Anregung des Politikers Carlos Lacerda⁶⁰⁸, ausgerechnet das wichtigste Vertreter der Oppositionspartei UDN⁶⁰⁹

⁶⁰⁵ Zwei Werke über Malraux, die sein Diskurs brillant analysieren, von ihrer historisch und dokumentarischen Qualität abgesehen, sind : Olivier Todds “*Malraux*”, Gallimard Paris 2001 , und Laurent Lemires “*Malraux l’Antibiographie*”, Paris 1995

⁶⁰⁶ Noch während des Baus der Paläste vor 1960 sollen zahlreiche Familien in den schnell gebauten Superquadras (Wohnblocks) eingesiedelt haben, das erste Schulgebäude wurde aus Holzbrettern des Gerüst vom Palácio da Alvorada zusammengebaut. Vgl. Costa Couto, Ronaldo: *Brasília Kubitschek de Oliveira* Ed. Record, Rio de Janeiro 2011

⁶⁰⁷ Text eines Rundfunk-*Jingle* der Zeit, vorgetragen von einer der Pionierfrauen im Dokumentarfilm „*Staub und Lippensift: Geschichte des Baus von Brasilia von 50 Frauen erzählt*“ Regie: Tânia Fontenelle Mourão e Tânia Quaresma, Brasília 2010. (Übersetzung des Verfassers aus dem Port.)

⁶⁰⁸ (siehe Kapitel 1, Anm. 79)

⁶⁰⁹ *União Democrática Nacional*

während eines Treffens mit Minister Malraux in Paris zwischen April und Juli 1959. John W. Foster Dulles⁶¹⁰ registriert in seiner Monographie über Lacerda Folgendes:

"For him (Lacerda) a high point of the brief Paris visit was a meeting with the novelist André Malraux. Malraux, whom Lacerda found "extraordinary intelligent and fascinating" was about to leave for Brazil and asked Lacerda for the best expression that best described the spiritual attitude of the Brazilian people looking to the future. Lacerda suggested 'L'espoir' (hope), the title of one of the author's novels. Malraux, inscribing each of two volumes of his collected work that he was giving Lacerda, wrote in one of them about "the hope that this meeting represents for the future of Brazil..."⁶¹¹

Es lohnt sich einige Abschnitte der Inaugurationsrede des Juscelino Kubitschek zu zitieren. Diese sind fundamentaler Bestandteil eines sorgfältig orchestrierten Ensembles.

"Es ist mir unmöglich, in Worten zu fassen, was ich in diesem Augenblick fühle und denke, dem wichtigsten Augenblick meines Lebens als Politiker. Die Bedeutung, die Größe dieser feierlichen Zeremonie wird mit dem einfachen Ton meines Gebetes kontrastieren. Ich wende mich an alle Staatsbürger, alle sozialen Schichten, alle Kulturebenen, die aus den entferntesten Ecken unseren Heimatlandes euren Blick auf die neueste Stadt werft, die eure Regierung euch gibt, möchte ich nur das Herz des Präsidenten sprechen lassen. Ich brauche euch nicht daran zu erinnern und möchte es auch nicht jetzt, die riesigen Hinderungen, die meiner Regierung unüberwindbar erschienen, um den Willen des Volkes zu verwirklichen, ein Wille, der durch mehrere Verfassungen zum Ausdruck kam - die Hauptstadt auf diesem kontinentalen Plateau, geographisches Zentrum des Landes, eine Wüste vor wenigen Monatszehnten. Lasst uns nicht in die Vergangenheit zurückblicken, weil sie konfus wird vor dem Licht eines neuen Sonnenaufgangs, der sich auf unserem Land niederlässt."⁶¹²

Der Hauptteil der fundamentalen Rede resümiert alle Vorstellungsbilder Kubitscheks. Die Rede wird wie ein Gebet präsentiert und symbolisiert Brasília als einen neuen Sonnenaufgang und als Symbol einer dynamischen Zukunft.

"Die Hoffnung schützte mich und diese herrliche Legion von Frauen und Männern, von Israel Pinheiro angefangen, dessen Namen für immer mit diesem historischen Ereignis verbunden bleibt, bis zum kleinsten, vergessenen Bauarbeiter, der unermüdlich das Wunder von Brasília zu ermöglichen. In jedem Augenblick, bei der Enttäuschung und bei dem Enthusiasmus hat sie

⁶¹⁰ John Watson Foster Dulles (1913-2008) war der Sohn des ehemaligen amerikanischen Außenministers John Foster Dulles (1888-1959) der auf Einladung Kubitscheks 1958 Brasília besuchte. Im Februar 1960 wurde dann persönlich Präsident D. Eisenhower den Grundstein für die amerikanische Botschaft in Brasília legen.

⁶¹¹ Foster Dulles, John W.: *Carlos Lacerda, a Brazilian Crusader: the years 1914-1960*", Univ. of Texas, Austin 1996, S. 291-292. Der Text übernahm Foster Dulles aus einem Brief von Carlos Lacerda, vom 30.08.1959 und veröffentlicht in der Tageszeitung *Estado de Sao Paulo* am 12.09.1959.

⁶¹² Rede zur Einweihungsfeier von Brasília, an der Esplanade del Planalto-Palast, am 21.04.1960. Eigene Übersetzung des Verfassers aus einem Fazit der *Biblioteca da Presidencia da Republica, Palácio do Planalto*, Brasília. (siehe im Anhang den vollständigen Text)

unserem Geist Flügeln gegeben und unsere Kräfte multipliziert, viel mehr als jeder andere Führer oder Schutzkraft: das war die Hoffnung. Ein Mann, dessen Augen immer wieder starben und auferstanden bei der Betrachtung des Herrlichen, des Erhabenen – ich rede hier noch einmal von André Malraux - sah in Brasilia die Hauptstadt der Hoffnung. Sein Talent, den Sinn der Dinge wahrzunehmen und den richtigen Ausdruck dafür zu finden, erlaubte ihm die Worte zu treffen um zu definieren, was uns hierher geführt hat, was uns den Mut für die gefährliche Durchfahrt gegeben hat. Schauet nun auf die Hauptstadt der Hoffnung von Brasilien! " ⁶¹³

Brasilia ist also jenes „Wunder“, das nur dank des Engagements und der Arbeit der kleinen Bauarbeiter möglich wurde. Die Reife des Volkes ermögliche es Kubitschek, das Projekt in Betracht zu ziehen und den Umzug der Hauptstadt zur Pflicht des Staatschefs zu machen. Brasilia befriedigt das Bedürfnis von Zivilisation jener Regionen, die Eroberung und Herrschaft verlangen, denn Brasilia soll sowohl als die Synthese als auch Produkt einer neuen und außergewöhnlichen Architektur wahrgenommen werden.

Der Absatz über Kulturminister Malraux hat in Kubitscheks Rede eine doppelte Bedeutung. Sein ausgedachter Slogan ist fundamental, insbesondere weil die stilistische Qualität anders ist als bei den routinierten „*discursos alusivos*“ (dt. Gedenkreden). Das liegt daran, dass der Slogan zum einen Brasilia im kubitschekschen Sinn resümiert und zum anderen seine monumentale Schönheit eindeutig definiert und absegnet. Als Persönlichkeit, Humanist und Kunstkenner verleiht Malraux seinen Aussagen einen großen Nachdruck. ⁶¹⁴

Wie tief musste der Zweifel sein, wie groß die Unsicherheit über die Auswirkung von Brasilia, wie ungewiß die Erwartung und wie notwendig die Stimme einer prestigevollen Persönlichkeit, die Kubitscheks Werk in der europäischen Kultur der 50er. Jahre befürwortet, um das Gutachten internationaler Kritiker abverlangen zu müssen? Der Einfluss der europäischen Kultur als Maßstab für stilistische und formalistische Fragen und das Prestige der westeuropäischen Kultur verleihen bereits fünfzig Jahre später eine Autorität, die Brasilien immer noch nötig zu haben scheint: Oscar Niemeyer betonte im Dokumentarfilm von 2007 z.B. die Tatsache, dass der Kulturminister Frankreichs seine Kreativität und sein Talent bestätigte:

"Als Jack Lang, der Kulturminister Frankreichs, Rio besuchte, war er überrascht: Schulen unter Zuschauertribunen? Was für eine tolle Idee. Er war entzückt." ⁶¹⁵

⁶¹³ Ebenda

⁶¹⁴ Niemeyer griff oft auf die Kommentare von Le Corbusier nach dessen Besuch in Brasilia 1960, um bestimmte Werte in seiner eigenen Bauform zu bestätigen oder zu verifizieren, immer wenn diese eine Erklärung oder eine Rechtfertigung benötigten, sicherlich weil Le Corbusier die unumstrittene internationale Persönlichkeit war.

⁶¹⁵ Niemeyer, Oscar: Zitat aus Fabiano Maciels Film „*A vida é um sopra*“, 2009.

5.3.2 Der Kunstkritiker-Kongress AICA von 1959: *Brasilia als Synthese der Künste*

Brasilia sollte ein Gesamtkunstwerk werden. Eine Art Schaufenster der Kultur- und Kunstleistungen des Landes. Die im Kongress entstandenen Bezeichnungen „Brasília, Synthese der Künste“ und „Brasilia, das Gesamtkunstwerk“ sind zwei Slogans geblieben, die grundsätzlich nur als zur Rechtfertigung des Mottos und zur Einladung renommierter Kritiker dienen sollten. Zwei historische Photographien dokumentieren in Brasília vom September 1959 sowohl die Ankunft der Gäste im Flughafen von Brasília als auch die Eröffnungsrede von Juscelino Kubitschek (**Abb. 177, 178**).

Am 17. September 1959 begannen die Sitzungen des *Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte*⁶¹⁶, die bis zum 25. in Brasília, Rio und São Paulo gehalten wurden. In seinem Versuch, das internationale Interesse für Brasilia zu erwecken, lud der Kritiker Mário Pedrosa, damals Präsident der brasilianische Abteilung des AICA, Kritiker und Persönlichkeiten der Kunst aus Europa und den USA ein und versuchte das Event an die gleichzeitig stattfindende V. Biennale von São Paulo anzulehnen. São Paulo war schon damals eine der ersten Adressen der internationalen Avantgarde.⁶¹⁷ Die Initiative, den AICA Kongress gerade nach Brasília einzuladen, war offensichtlich der strategische Versuch, den Architekturkritikern die Möglichkeit zu geben, das Entstehen einer Hauptstadt zu verstehen. Das Event wurde zu einem wahren Ereignis für die internationale Kritik, wie Giulio Carlo Argan kommentiert:

*„In Brasilia waren wir Zeugen eines für uns Kunstkritiker seltenen Ereignis: die Geburt einer Stadt. Wir reden immer über Denkmäler und Stadtpläne, aber zum ersten Mal durften wir erleben, wie ein Plan zur Realität, eine Stadt geboren wird“*⁶¹⁸

Das bedeutete nicht nur das Hauptstadt-Projekt vor der Öffentlichkeit mit der Präsenz der allerbesten Vertreter der Kritik zu schmücken, sondern ihnen zu zeigen, dass die

⁶¹⁶ Die Association Internationale des Critiques d'Art (AICA, *Internationale Vereinigung der Kunstkritiker*) mit Sitz in Paris wurde 1948/49 gegründet und 1951 von der Unesco als nicht staatliche Organisation anerkannt.

⁶¹⁷ Das breite und sehr reiches Thema einer Forschung, das dieser AICA-Kongress von 1959 bietet –gerade mitten im Bau Brasílias- und dessen Motto ausgerechnet „Neue Stadt-Synthese der Künste“ war, ist Gegenstand von einigen Publikationen, die allgemein über eine Beschreibung des Programms, Abzüge der Vorträge, das Echo der Presse und die Relevanz der Teilnehmer berichten. Eine grundlegende Studie ist bisher noch nicht erschienen. Grundquelle für die Recherche sind die „Anais do Congresso Extraordinário...“ (Siehe Anhang mit dem detaillierten Programm und einem Anhang mit der vollständigen Liste der Kritiker, Beobachter und weiteren Gäste)

⁶¹⁸ Argan, Giulio Carlo: in *Anais do C.I.E.C.A.*, Biblioteca Fundacao Bienal de Sao Paulo, Xerox-Kopie, S. 127

brasilianische Nation in der Lage war, eine authentische Moderne in die Praxis umzusetzen. Der italienische Kritiker Eduardo Pierrotti Rosetti (2009) formuliert im Katalog der *Triennale Milano 2010* über den Kongreß einen synthetischen Gedanke:

*"Vertreter der unterschiedlichsten Ausdrucksformen der Architektur/.../ waren in Brasilien, um diese Avantgarde kennenzulernen und zu erkennen, und in gewisser Hinsicht ihr OK abzugeben/.../ Das Beste aus dem CIAM war in Brasília. Der Internationale Kongress wird zu einem Moment des Reflektierens und des Legitimierens ./.../ Wie O.Meira Penna sagt, der Kongress bestätigt die Anerkennung unserer Identität gegenüber der Welt, die uns entdeckt."*⁶¹⁹

Selbst wenn die Kongreßteilnehmer keine richtige Stadt sehen konnten, weil sich diese noch im Bauprozess befand, konnten sie beim Beobachten der Aktivität in den Baugruben, den dynamischen, raschen Rhythmus mitbekommen, mit dem Mythos eines Brasilien bei seiner Modernisierung entstand. Das Werk war also die Erfüllung vom Kubitscheks Traum. Dieses Ereignis würde Brasília außerdem den Eindruck verleihen, der Standort eines wichtigen Zusammentreffens der *Moderne* zu sein. Denn im Gegensatz zum CIAM, dessen Kongresse schon sehr wenig Interesse erweckten, fand nun eine wahre und authentische Debatte statt mit zahlreichen Beiträgen von Persönlichkeiten wie Will Grohmann, Eero Saarinen, Stamo Papadaki, Andre Bloc, Charlotte Perriand, Jean Prouvé, William Holford, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Bruno Zevi und André Chastel, u.a.⁶²⁰ Denkt man an dem relativ geringeren Selbstbewußtsein, der die brasilianische Kunst und Architektur am Ende der 50er. Jahre genoss,⁶²¹ so wird verständlich, inwiefern der Kongreß zu einer wichtigen reflektierenden und legitimierenden Gelegenheit wurde.

Der AICA-Kongreß hatte ein großes Echo in der Fachpresse, wie das in der Monographie von María Capello (2010) zitierten Bericht von Henry Hughes nachweist.⁶²² Das Thema

⁶¹⁹ Pierrotti Rossetti 2010

⁶²⁰ Es seien erwähnt: Will Grohmann (1887 - 1968), deutscher Kunsthistoriker und Kunstkritiker; André Bloc (1896 in Algier- 1966), französischer Architekt, Bildhauer und Herausgeber und Begründer u.a. Fachzeitschriften von "*L'Architecture d'Aujourd'hui*" ; Charlotte Perriand (1903 in Paris -1999) französische Architektin und Designerin; Jean Prouvé (1901 in Paris - 1984) französischer Architekt und Designer.

⁶²¹ Pierrotti Rossetti 2010

⁶²² *Most importantly, of course, the 65 delegates who had been brought together – two thirds of them, from all over Europe and the Americas – came to inspect the new capital city of Brasília, then under construction (1956-60). As was to be expected, their sometimes questioning participation in this event not only contributed greatly to raising the level of national debate, but resulted in a spate of articles and appraisals in the international specialist press, such as Architectural Review, Domus and L'Architecture d'Aujourd'hui, after their return to their own countries. Lengthy articles in the Brazilian newspapers and specialist press by some of the participants – notably, Mário Pedrosa's commentary on 'Lições de Congresso Internacional de Criticos' (I) - helped to inform the general public of the principal issues that were debated in the Congress and build a political consensus around the logic and raison d'être of this ambitious project and to ground it, not only in the Modern Movement, but in the context of earlier significant regional (and Presidential) educational and social initiatives.*

Architektur und insbesondere der Masterplan Lucio Costas zog die Aufmerksamkeit der Presse und der prominenten Gäste an, während die Debatte um das eigentliche Thema des Events, nämlich die *Integration der Kunstgattungen* und die *Stadt als Kunstsynthese*, zweitrangig blieb. Allgemein beschränkt sich die Bekanntmachung des Programms darauf, Vortragsabschnitte wiederzugeben und hin und wieder darauf, Brasília eine hauptdarstellerische Rolle zu geben. Dabei war André Malraux im internationalen Kontext der Moderne im Grunde der Protagonist in seiner Rhetorik der Verherrlichung. Sobald der Kongreß zu Ende ging veröffentlichte der Kritiker und Schriftsteller Oswaldo de Meira Penna in *Módulo* im Oktober 1959 folgenden Kommentar:

*„Was nach einem Blick auf das Programm der Tagungen auffällt, ist zweifellos das Überwiegen der Architektur und der Urbanistik in Vergleich zu den übrigen plastischen Künsten. Um das Hauptthema: Die neue Stadt –Synthese der Künste gruppieren sich die Diskussionen über Urbanistik, Technik, und Ausdruck/.../ Als vor kurzem André Malraux in Brasilien war, definierte er Brasília ‚die Neue Stadt, sehr treffend als die einzige erste Hauptstadt der neuen Zivilisation, die gewagteste Stadt die der Westen je hervorgebracht hat- und hob die Tatsache hervor, dass die große Architektur, die Städte schafft statt Häuserhaufen, hier bei uns entstanden ist und nicht, wie die meisten Historiker erwarteten, in Sowjetrußland“*⁶²³

Im eigentlichen Sinne diente der Kongress dazu, beidseitige Erwartungen im Spannungsfeld zwischen der Politik Juscelino Kubitscheks und den Leistungen Oscar Niemeyers gegenüber der Fachpresse bzw. der Kritik besser zu verdeutlichen. Kubitschenk und Niemeyer erwarteten von den Kritikern, dass sie die intensive, fieberhafte Aktivität der Baustellen, den euphorische Entstehungsprozess, den unaufhaltsamen Fortschritt der Bauarbeiten mit dem festen Zieldatum der Einweihung nachvollziehen und befürworten würden. Henry M. Hughes, heute ehrenamtlicher Präsident der AICA, faßt das Kongreßprogramm in zwei Richtungen zusammen: „Brasília“ und die „Synthese der Künste“, aus dessen Text nachfolgend zwei Abschnitte wiedergegeben werden⁶²⁴. Für die Rhetorik des Präsidenten bei der Eröffnungsrede

Henry Hughes, *Art Criticism Comes of Age: Brasília AICA and the Extraordinary Congress of 1959* S. 1 . <http://www.aica-int.org/spip.php?article933>

⁶²³ Meira Penna, Oswaldo de: in "Módulo" Oktober 1959. S. 4, (Original auf Deutsch)

⁶²⁴ 1. Brasília.

Opinions were divided among the art critics and architects, as to the plausibility of the package they had been sold by President Kubitschek, of 'a city that is as beautiful and rational as a theorem and as light and airy as a flower' (4); and by André Malraux (as reported by the representative of the Ministry of Foreign Affairs) of 'the most audacious city the West has ever conceived' – beyond compare, indeed, with anything the Soviet Union might have to offer! Some had already taken part in AICA's first official meeting on the American continent in May that year, when the theme of a colloquium at their General Assembly in New York had been 'Architecture and Contemporary Art in the United States' and the speakers had included James Johnson Sweeney (then Director of the Solomon G. Guggenheim Museum, New York, as well as the current President of AICA) and Brian O'Doherty (of subsequent 'Inside the White Cube' fame). (5) Many of them had also, doubtless, had the opportunity of digesting the findings of that year's graduate seminar at Harvard, under the tutelage of the Swiss critic and

am 17.09.1959 durfte die propagandistisch sehr geeignete Figur von André Malraux auf keinen Fall fehlen. Die Rede beinhaltete eine Debatte über Kunst und Kultur, wodurch Kubitschek selbst die Diskussion über Brasília eröffnete:

*„Ich hoffe, dass Brasília für sich selbst eine Antwort zu einer der Fragen geben kann, die in Eurer Tagesordnung für die Debatte stehen-nämlich, ob die Kunst eine Rolle in der Zivilisation habe, die sich öffnet (beginnt)/in dieser neu geborenen Zivilisation. André Malraux, in Worten, der in der Erinnerung der Brasilianer für immer fest bleiben wird, sagte, dass in Wirklichkeit hier die erste Hauptstadt der neuen Zivilisation errichtet wird. Die großen Perspektiven der modernen Architektur, die unser Jahrhundert noch nicht kannte, erscheinen in dieser Stadt, die kühnste Stadt, die die westliche Welt jemals konzipiert hat. Denn den hier ist der architektonische Lyrismus neu geschrieben worden, der damals in der antiken hellenischen Welt blühte“.*⁶²⁵

Eine effektvolle Phraseologie und ein rhetorisch gekünstelter Stil beherrschen viele Texte. Juscelino Kubitscheks Rhetorik und Stil werden aber ziemlich transparent, sobald Kubitschek die historische und wirtschaftliche Thematik verlässt, um sich der aktuellen Gelegenheit inhaltlich anzupassen. Es ist für die Geschichtsforscher von Juscelino Kubitschek kein Geheimnis, dass der größte Teil seiner Reden das Werk von *ghost writern* ist, wie bereits im Kapitel 1 erwähnt. Die Eröffnungsrede der V. Biennale von São Paulo am 21.09.1959, fünf Tage nach der Eröffnung des AICA, beweist daß Kubitschek nicht nur als Kunstkenner,

historian, Siegfried Giedion, who had studied the plans of Brasília and found them wanting. As a result of this advance conditioning, perhaps, the critics, whilst favourably impressed with the aesthetic aspects of the architecture, were more cautious about some aspects of the pilot plan that were, arguably, of greater importance, and that seemed to lack the very humanity they purported to promote. The architects, on the other hand – and a number of very eminent practitioners among them – were largely approving of both the vision and the reality of what they found.

2. Synthesis of the Arts.

There was little agreement on the appropriateness of this theme, since several of the architects gave primacy to their own profession, whilst others sought a parity between different forms of expression, some form of integration or, in the case of Jorge Romero Brest, a balance of opposites. Almost all were critical of the recently completed UNESCO building in Paris, with its strictly additive approach to artistic commissions. The older architects, whose links went back to the 1930s, still believed in the possibility of developing a universal language of architecture that would promote communitarian ideals and prepare the way for a utopian future.

However, the critics, ranging from the Italian, Bruno Zevi, to the American, Meyer Schapiro and the Argentinean, Tomás Maldonado, detected the weaknesses in any form of universalism and looked for a greater sense of humanity in architectural design, and anything that would bring the arts into closer harmony with ordinary people. Maldonado could only conceive of architecture as the expression of a social need and foresaw the end of the Modern Movement's love affair with the machine. Zevi, as a European, could clearly identify the historic failure, on many fronts, to achieve a synthesis of the arts and attributed this failure to a deep-seated crisis in society, though he could not suggest a way out of the dilemma. The Brazilian, Mário Pedrosa, countered this with a declaration of faith in the potential of the new generation to prepare for a brighter future. Here, he might well have had in mind, not only the modernist Brazilian architects and urbanists, but the emergence in an international context of the Concretists at the 1957 Bienal and the Neo-Concretists' Manifesto and exhibition at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro in 1959, along with their conspicuous contribution to that year's Bienal. These developments provided any evidence that might have been needed, for the existence of an authentic home-grown avant-garde, capable of proposing a solution to the crisis in social cohesion experienced on many sides.

⁶²⁵ Kubitschek, Juscelino: Rede zur Eröffnungsfeier des *Congreso Internacional Extraordinario de Criticos de Arte*, Brasília 17.09.1959 (Archiv der Presidencia da Republica, S. 279-280, Absatz 684)

sondern als ein inspirierter Dichter der brasilianischen Geschichte präsentiert werden sollte⁶²⁶. Indem er die Geschichte des Bundestaates São Paulo in den Diskurs mit einbezog, konnte sich Kubitschek mit der Revolutionsbewegung identifizieren und einen neuen Mythos für Brasília produzieren, nämlich den einer neuen Hauptstadt als das Paradigma einer revolutionären Kunst!

Die Notwendigkeit der kulturellen Selbstbehauptung, die der AICA-Kongreß als diplomatische Strategie und als Schaufenster für den Bau von Brasília befriedigen sollte, bleibt evident. Nicht nur weil die Stadt, die quasi aus dem Nichts entstand, den Persönlichkeiten *in situ* gezeigt werden sollte, sondern weil die Erfinder von Brasília sich offen zeigen mussten gegenüber jenen Kritikern, die Brasília ablehnten oder teilweise in Frage stellten. Man kann einige Momente der Eröffnungsrede vom Präsidenten Kubitschek als Beispiel dafür nehmen, wie der Legitimations- und Anerkennungswille im eleganten Diskurs offensichtlich wurde. Kubitschek lud die Kritiker hierbei klugerweise nicht zum Lob ein, sondern zum objektiven Urteil:

*„Es ist so einfach wahrzunehmen, dass ein würdiger Wille die Planung dieser Stadt beherrschte. Aber diskutiert, seid gern gegen sie! Ihr seid Kritiker, und die Unzufriedenheit ist eure Welt.“*⁶²⁷

Dabei sparte er nicht an Anspielungen und indirekten Zitaten in Bezug auf die Idee Lucio Costas, wie z.B. *„die Würde der Intentionen/der Absicht“* (aus dem Masterplan-Begleittext), oder *„Brasília als gereifte Frucht...die nicht früher geboren sein könnte als jetzt“* (ebenfalls aus den Gedanken Costas, dass das brasilianische Volk nun reif sei, um so eine Architektur im Griff zu nehmen)⁶²⁸, oder der Ideen Oscar Niemeyers z.B. *„die Leichtigkeit der Konzeption und sein neuer Charakter“*, zuletzt in der Betrachtungsweise von *Brasília als Kunstwerk*:

„Ich sehe in unserem Zusammentreffen, ein Symbol, auf dem eine außergewöhnliche Bedeutung mit hellen Licht glänzt, das suggeriert, oder besser vehement behauptet, dass die technologische, soziale und wirtschaftliche Zukunft nicht mehr auf der Intelligenz und auf dem Herzen der Nation aufgebaut sein wird, wie es immer noch geschieht, sondern sie wird sich

⁶²⁶ *Bandeirantes* (von port. *bandeira* = Fahne) werden die Mitglieder von Expeditionstrupps genannt, die ab dem 17. Jahrhundert auf der Suche nach Gold, Diamanten und Sklaven das brasilianische Landesinnere erkundeten und erschlossen. Sie zogen entlang der Flüsse bis zum La Plata und Amazonas. Dabei wurden manche Siedlungen angelegt, die heute noch bestehen. Die historische Episode wurde immer wieder im patriotischen Diskurs als Synonym für Eroberung und Besitznahme der wilden Territorien.

⁶²⁷ Kubitschek, Juscelino: Rede zur Eröffnungsfeier des *Congresso Internacional Extraordinario de Criticos de Arte*, Brasília 17.09.1959 (Archiv der Presidencia da Republica, S. 279-280, Absatz 685)

⁶²⁸ Vgl. in diesem Kapitel die Eröffnungsrede von Juscelino Kubitschek.

*auf dem Zeichen der Kunst erheben, das Zeichen unter welchem Brasilia geboren ist.“*⁶²⁹

Mario Pedrosa, Initiator der Idee des AICA-Kongress und Schlüsselfigur der unermüdlichen Verfechtung des Brasilia-Projekts, war sich der strategischen Rolle dieses internationalen Events sehr bewusst und ermahnte die Kongreßteilnehmer:

*„Wir haben euch zum Kritisieren, zu einer Beitragsleistung aufgerufen und nicht um eine Apologie zu schreiben!“*⁶³⁰

Osvaldo de Meira Penna, Verantwortlicher im *Itamaratí* (Außenministerium) für die Promotion von Brasilia⁶³¹, schließt mit Eloquenz seinen Artikel in *Módulo* im Oktober 1959, in dem er ein Urteil erwartete, das notwendigerweise positiv und motivierend sein sollte:

*„Siebzig“⁶³² ausländische Kritiker und Architekten von Weltruf aus allen Kontinenten, Vertreter aller Kulturkreise und Schulen (Le Corbusier, Gropius, Frank Lloyd Wright haben hier ihre Wortführer) besuchen Brasilia, Sao Paulo und Rio de Janeiro. Sie bringen uns die Gabe ihrer Ansicht und Meinung, je nach Kenntnis und Temperament. Von ihnen erwarten wir Kritik, denn deswegen wurde der Kongress ins Leben gerufen. Und wir können schon jetzt sagen, dass für uns dieser Kongress wirklich ein Außerordentlicher ist: er bedeutet die Weihe unserer künstlerischen Persönlichkeit vor der Welt, die uns entdeckt.“*⁶³³

Eine Reihe von Fragen stellen sich dennoch bei den Aktivitäten der Kongreßteilnehmer in Brasilia: a) welches Ziel stand hinter der Einladung der prominenten Gäste in die Baustelle? b) Was wurde den Besuchern gezeigt? c) Wer nahm an den Führungen teil? Insofern ist es interessant, die Rolle der Hauptdarsteller (Lucio Costa und Oscar Niemeyer) zu beleuchten. Im September 1959 kann man eine Stadtlandschaft beobachten, die außergewöhnlich dynamisch und chaotisch wirkt. Die gesamte Hauptstadt ist in der Tat eine Baustelle, was die fotografische Reportage von Marcel Gautherot auf faszinierender Weise bezeugt. Sie ist gegenüber dem Beitrag Mário Fontenelles und wenigen Auftragsfotografen der Novacap, die umfangreichste aber auch die am klugsten inszenierte Bilddokumentation über den Bauprozess Brasílias.

⁶²⁹ Kubitschek, Juscelino: Eröffnungsrede des CIECA, 17.09.1959 (Archiv Palacio do Planalto, S. 277-278)

⁶³⁰ Pedrosa, Mário: Rede bei der Einweihungsfeier des CIECA, seit 1959 (zitiert von Pierotti Rossetti 1959)

⁶³¹ 1959 verfasst Meira Penna, z.B., ein Informations- und Propagandaheft, das in den Kulturinstituten im Ausland verteilt wird. Ein Exemplar im Instituto Uruguaio-Brasileiro von Montevideo (Uruguay) hat den Titel *“Brasil construye una nueva capital”* (Brasilien baut eine neue Hauptstadt)

⁶³² In Wirklichkeit waren es 65.

⁶³³ Meira Penna, Osvaldo: *Congresso Extraordinário da AICA* in "Módulo" 16, 1960 S. 3

Die Haltung der beiden Schöpfer Brasílias gegenüber dem Riesenprojekt von Kubitschek⁶³⁴ war sehr unterschiedlich. Oscar Niemeyer war zusammen mit Mário Pedrosa und dem Vorsitzenden der NOVACAP Ing. Israel Pinheiro während der Tagungen in Brasília ständig als Organisator und Gastgeber gegenwärtig und aktiv. Hingegen ist eine Anwesenheit von Lúcio Costa im Laufe des gesamten Kongresses (17. bis 28.09.) in Brasília nicht belegt. Wie Pierotti Rosetti signalisiert, war Niemeyer bei der Eröffnungsfeier des AICA anwesend und begleitete die Besucher zu den Baustellen. Im Bild **180** kann man den jungen Niemeyer vor dem Supremo Tribunal bei einer Führung sehen. Pierotti geht davon aus, daß Niemeyer auch erklärende Vorträge über seine Architektur hielt, die aber in den offiziellen Archiven nicht registriert sind.⁶³⁵ Schon damals hatte der Architekt seine eigenen Argumente über die Architektur in Brasilia und war von den symbolischen, plastischen und strukturalen Qualitäten der Bauwerke überzeugt, indem er die vitruvianischen Tugenden der Architektur *firmitas, utilitas und venustas*⁶³⁶ in die Kohärenz seines Diskurses mit einbezog.

Niemeyer war den Kongreßbesuchern spätestens seit dem Pavillon für Brasilien in New York 1939, der MoMA Ausstellung "Brazil Builds", den spektakulären Entwürfen in Pampulha und dem Wohnhaus *Copan* in São Paulo von 19 (**Abb. 10, 11, 13**) und durch die Kritik in dem Buch von Stamo Papadaki, international bekannt.⁶³⁷ Aus der Sicht der Kritiker im AICA-Kongreß war Niemeyer also nicht nur Schöpfer eines umfangreichen Oeuvres, sondern sie sahen in ihm auch etwas absolut Ungewöhnliches. Trotz seiner Popularität und einem gewissen Status als Stararchitekt, erweckte Niemeyer unterschiedliche Reaktionen und Urteile. Er zeigte sich zugänglich, blieb aber vor den provozierenden Bemerkungen eines Zevi, Neutra oder Meyer Shapiro unerschüttert. Seine Offenheit im Umgang mit den Besuchern und seine direkte Art im Kontakt mit den Kritikern scheint eine entspannte Atmosphäre erzeugt zu haben, was möglicherweise sehr positiv in der Wahrnehmung und Auswertung seiner Arbeit wirkte.

„Weniger als eine bloße Überzeugungsstrategie, um die Legitimität des Projekt, für dessen Propaganda das Itamarati zuständig war, hatte die Präsenz von Niemeyer während der Besichtigungen, um den Wert einer besonderen Gelegenheit zu vermitteln, nämlich das

⁶³⁴ Der *Itamarati*, Außenministerium, übernimmt die Propaganda und die Promotionskampagnen für Brasilia, Aufgabe die bisher der Palácio de Catete in Rio, die Regierungssitz beherbergte..

⁶³⁵ Pierotti Rossetti, Eduardo *Brasilia 1959: a cidade em obras e o Congresso CIECA.*, in: Segré (2010) „Arquitetura, arte e cidade-un debate internacional“, Rio de Janeiro 2010, S. 164-177

⁶³⁶ Nach Vitruvius Auffassung in "De architectura" Eigenschaften von Solidität, Zweckmäßigkeit und Schönheit.

⁶³⁷ Papadaki, Stammo „Oscar Niemeyer: Work in Progress“ New York 1956

*Bauwerk vom Schöpfer selbst und aus erster Hand erleben zu dürfen"*⁶³⁸

Es scheint merkwürdig, daß keiner der Vorträge von Niemeyer während des Kongresses aufgezeichnet oder protokolliert wurde. Zumindest gibt es darüber keine Dokumentation. Hingegen wurde der an die Kongreßteilnehmer adressierte Brief von Lucio Costa mit Interesse entgegengenommen⁶³⁹ und bei einer Sitzung vorgelesen. Diese Abhandlung (in der **Abb. 179** reproduziert) mit dem Titel "*A Arte e a Educação*" (dt. Die Kunst und die Bildung) wurde in der Zeitschrift *Habitat*⁶⁴⁰ in Sao Paulo auf Englisch übersetzt, hat aber im Grunde wenig mit der Architektur Brasílias zu tun. Es gibt eine erklärende Recherche von Canez y Almeida (Universidad RGS, 2006) über die Teilnahme -besser gesagt die Abwesenheit- von Lucio Costa beim AICA-Kongreß. Costas ausgesprochene Zurückhaltung und sein Wunsch, am liebsten im Hintergrund zu bleiben stellten immer wieder ein gewisses Rätsel dar. Costas sehr bescheidene Attitude steht im Verhältnis zu seiner Offenheit gegenüber der kritischen Stimmen und seiner großen Angst, bei der Verwirklichung seiner Pläne für Brasilia enttäuscht zu werden (Siehe auch Abschnitt 3.1.2).

Im krassen Kontrast dazu steht die Einstellung von Oscar Niemeyer, der keine Gelegenheit verpasst, Theorienklischees zu verbalisieren, sein eigenes Werk zu erklären, zu rechtfertigen und vor den Kritikern zu verteidigen. Die offiziellen Organe begleiten das symbolträchtiges Ereignis auf allen möglichen Medien: Die NOVACAP produziert z.B. einen Kurzfilm - aus der Reihe der Wochenschauen für die kommerziellen Kinos- über den Kongress. Die **Abb. 179** rechts zeigt davon ein Fotogramm, in dem steht "*Moderne Ästhetik. Kunstkritiker versammeln sich in Brasília*". *Modulo* veröffentlichte in der 16. Ausgabe im Dezember 1959 einen Artikel über den AICA-Kongress mit einer Vielzahl Meinungsausschnitten von Beobachtern und Kritikern. Auffällig -aber nicht überraschend- ist, dass man darin keine negativen Urteile findet, mit Ausnahme der Beiträge von Roland Penrose, André Chastel und Sir William Holford, der als Mitglied der Jury im Masterplanwettbewerb immerhin bedingungsloser Bewunderer Niemeyers war. Nennenswerte Bemerkungen sind z.B. die von Gert Schiff⁶⁴¹,

⁶³⁸ Pierrotti Rossetti 2010

⁶³⁹ Ein anderer bekannter Text Lucio Costas heißt "Begrüßung an die Kunstkritiker", der nach Angabe der Historikerin und Architektin Maria Elisa Costa, 1959 verfasst wurde, aber nie zum AICA-Kongress zugeschickt und dagegen viel später von Lucio Costa im autobiographischen Buch "Registro de uma Vivencia" (zuerst im Französischen als *Lucio Costa, Témoin et Acteur* erschienen).

⁶⁴⁰ Die Zeitschrift HABITAT –Arquitetura e Artes no Brasil, aus São Paulo und von Lina Bo Bardi geleitet, widmete die Ausgaben 57 und 58 (Nov. und Dez. 1959) der Veröffentlichung von Vorträgen und Dokumente des AICA-Kongress.

⁶⁴¹ "To see this city grow with almost incredible rapidity, to see something born of a political necessity become a work of art for the whole world to admire, to see the unity endeavor of a whole nation enlarging its symbol- for all this was worth coming to Brasilia./.../it will be scarcely possible to persist in any kind of cultural or humanistic pessimism" Gert Schiff, deutsche Kunsthistoriker, 1926 Oldenburg-1990, bekannte Nachschlagwerke, Professur an der New York-University.

André Chastel⁶⁴² und Michelangelo Muraro⁶⁴³.

Die Bemühungen der Regierung um ein internationales Echo und die Anerkennung der Moderne von Kennern und Kritikern beschränkte sich aber offensichtlich nicht auf den Versuch des AICA-Kongresses von September 1959: die Ausgaben Oktober und November 1958 von *Brasília* berichteten interessanterweise über ein „*Seminário Internacional de Arquitetos e Urbanistas*“, das im *Museu da Arte Moderna* in Rio de Janeiro unter der Schirmschaft des *Itamaraty* (Außenministerium) und von der UNESCO gefördert, stattfand. Das Seminar ging am 11. Oktober 1958 zu Ende. Ab welchem Datum und wie lange diese Sitzungen tagten, wird im Artikel nicht angegeben. Über dieses für die Baugeschichte der Hauptstadt durchaus relevante Ereignis wurde sehr wenig gesprochen. *Novacaps Brasília* berichtet in zwei kurzen Artikeln darüber, und zitiert die -selbstverständlich ausnahmslos überzeugenden - Aussagen der Teilnehmer über den gerade im Juni dieses Jahres eröffneten *Palácio da Alvorada*.

Brasília publiziert gleich im November 1958 in der Rubrik "Internationale Meinungen" Zitate der wichtigsten Teilnehmer des Events, und zwar diejenigen, die sich positiv äußerten.⁶⁴⁴ Die null-Resonanz dieses Architektenseminars –es wird nirgendwo in der Literatur über Brasília erwähnt⁶⁴⁵- kann man mit den auch wenig bekannten Namen der Teilnehmer erklären. Es wurde aber sicherlich versucht, dafür einen breit gefächerten Kreis von Persönlichkeiten zu gewinnen.⁶⁴⁶

Zwei Jahre früher und wenige Monaten nach der Veröffentlichung der Ergebnisse des Wettbewerbs für das *Plano Piloto de Brasília* reiste Oscar Niemeyer noch im Jahr 1957 zur

Vgl. Zeitschrift *Módulo*, Nr. 16, Dezember 1959

⁶⁴² "...The Brasília undertaking should be considered as midway between the image of the past of Brazil and its future. It is the end of the evolution of town—planning in Brazil and the conclusion of its ingenious, chaotic experiments. It is also the projection in the future of a "utopia" that is social, monumental, etc. and at the same time necessary to Brazilian civilization", André Chastel war mit Abstand die angesehenste internationale Kunstkritik-Autorität im Kongress.

Vgl. Zeitschrift *Módulo*, Nr. 16, Dezember 1959

⁶⁴³ "I see in Brasília the meeting point that is attracting the civilized world to vast regions that are now deserted. The heat of a country is now ready to beat. This great new city is a symbol of confidence in which we all need to believe" M. Muraro, italienischer Kunsthistoriker und Kritiker, Venedig 1913-1991, Autor eines *Dizionario dell'Arte*, spezialisierte sich in der Architektur der Region Veneto.

Vgl. Zeitschrift *Módulo*, Nr. 16, Dezember 1959

⁶⁴⁴ Vgl. Zeitschrift "*Brasília*", "Opiniões internacionais" Nr. 23, November 1958, S. 9

⁶⁴⁵ Es wird zum ersten Mal in einem sehr allgemeinen Aufsatz über die *Novacap*-Zeitschrift von Maria Capello Camargo (2010) bemerkt.

⁶⁴⁶ Vgl. Zeitschrift *Brasília*, Oktober und November 1958, Nr. 22 (Seite 6), und Nr. 23 (Seite 9). Die im Artikel erwähnten Teilnehmer: Luigi Picinato (Italia), Jean Pierre Vaugan (Suiza), Max Lock (England), El Hanani (Israel), Van Stereen (Holanda), Pierre Vago (Francia), Takara Yoshinaka (Japan), Hector Mardones (Chile)

“Interbau” im Berliner Hansaviertel, für die er ein Wohnhaus entworfen hatte. Niemeyers siebengeschossige Haus auf v-förmigen Stelzen war nicht nur ein Beispiel moderner brasilianischer Architektur, sondern repräsentierte die Vision der geplanten –und inzwischen im Bau – neuen Hauptstadt Brasilia (**Abb. 181**). Es wurde dabei bestätigt und unterstrichen, dass Niemeyers Entwurf des Masterplans aus einem richtigen Wettbewerb entstanden, d.h. als Ergebnis einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit den kühnsten, vielfältigen Vorstellungen der brasilianischen Urbanisten. Brasiliens "neugeborene" Architektur der Moderne sollte bei der Interbau durch die Ausstellung von fünf Wettbewerbsentwürfen unter dem Titel “*Brasília –die Stadt von Morgen wird Wirklichkeit*” auf internationaler Ebene bekanntgemacht, die Leistungen ihrer Stadtplaner gleichzeitig unter Beweis gestellt werden.⁶⁴⁷

Der Kritikerkongress kann und muss als Teil der symbolischen Konstruktion Brasílias verstanden werden.⁶⁴⁸ Zum einen verlieh er dem Bauprozess von Brasilia eine größere Auswirkung, was den Erfolg der Fortschrittspolitik von Kubitschek international enorm begünstigte. Denn der „*desenvolvimentismo*” blieb nicht nur eine isolierte Theorie des Wirtschaftswachstums, sondern wurde in die "vollendete Tatsache" der zeitgenössischen Architektur umgesetzt und umgewandelt. Zum anderen war der Kongreß gleichzeitig auch eine Plattform zur Ankündigung der “Krise der modernen Bewegung”: Bruno Zevi wird in einer der Sitzungen behaupten, dass “die moderne Architektur sich mitten in einer tiefen Krise befindet, die in Italien besonders spürbar, die in den USA offensichtlich, in *Brasília* viel weniger notorisch, die aber in der ganzen Welt sichtbar ist”. Die Idee, Brasilia als Beispiel einer Krise der Architektur zu präsentieren, spiegelte in der Tat die Absicht der Kongreßbesucher wider: Brasilia war eine radikale Antwort bzw. eine Reaktion innerhalb der brasilianischen Moderne und nicht ein Resultat der Krise.⁶⁴⁹ Dieses Paradoxon haben wir im 4. Kapitel anhand der Diskussion über die fassadenartige Architektur von Niemeyer versucht zu erläutern.

⁶⁴⁷ Weilacher, Udo: *Brasilianische Eleganz und Schweizer Minimalismus. Oscar Niemeyers Einfluß auf Ernst Cramers visionäre Gärten.*, TU München, in DISP No. 149, März 2002 S. 38-45 <https://mediatum.ub.tum.de/node?id=821460>

⁶⁴⁸ Vgl. Pierotti Rossetti, Eduardo: *Brasília 1959: a cidade em obras e o Congresso*, in "Architextos", Vitruvius Magazine year 10, Aug. 2009.

⁶⁴⁹ Gorelik 2013

5.4 Die Bühne des Fortschritts. Gründungsmuseum und andere Requisiten

Der *Praça dos Tres Poderes* ist ein komplexer Raum, in dem unterschiedliche reale und symbolische Zeichen der visuellen Wahrnehmung zusammentreffen und sich teilweise überschneiden. Deshalb kann man bei diesem Ort von einer „symbolischen Bühne“ Brasílias sprechen. Denn, wenn es überhaupt einen Ort innerhalb des *Plano Piloto* gibt, an dem die Wahrzeichen der brasilianischen Moderne in einer fassadenartigen Szenerie und die Metaphern des Fortschritts aufeinander treffen, dann befindet sich hier: Ein emblematischer, hermetischer und gleichzeitig offener, erzählerischer Raum.

Am 20. April 1960 war es soweit für die feierliche Einweihung der Hauptstadt. Präsident Kubitschek konnte auf dem *Praça dos Tres Poderes* die von Lucio Costa geplanten und von Niemeyer erbauten drei Instanzen der Machrepräsentation eines demokratischen Staates stolz zur Schau stellen (Kongreßensemble, Regierungssitz, Obergerichtshof). Feierlich eingeweiht war auch ein auf der Bühne des Platzes eher unauffälliges, jedoch stark symbolisches Gebäude: das *Museo da Fundação da Cidade* (**Abb. 183**). Das Museum der Stadtgründung besteht äußerlich aus einem Betonprisma, das im inneren einen einzigen langen und schmalen Raum (35 m x 5 m) beherbergt. Das Prisma wird von einem Podest getragen, auf dem sich auch die Eingangstreppe befindet. Vollständig aus weißem Marmor verkleidet, zeigt das Museum auf den Außenwänden drei unterschiedliche Inschriften und auf der Ostfassade die Büste des Juscelino Kubitschek aus Steatit⁶⁵⁰ (Bildhauer José Alves Pedroza)⁶⁵¹ gemeißelt (**Abb. 183, 186**). Der Bau wurde zusammen mit der offiziellen Inauguration der Hauptstadt am 21. April 1960 in Anwesenheit des Präsidenten eröffnet. Der Dichter Guilherme de Almeida las bei dem feierlichen Akt sein Poem „*Prece Natalícia de Brasília*“ (Geburtsgebet für Brasília). Die schlichte Konstruktion liegt am westlichen Rand des Platzes, die Längsseite des Baus liegt parallel zur Verkehrsstraße, welche Kongreß und Museumsplatz trennt. Die Konstruktion hat jedoch architektonisch keine wirkliche Relevanz und seine Funktion dient offensichtlich ausschließlich dem historischen Gedenken der Figur Juscelino Kubitscheks. Oscar Niemeyer schreibt über das Projekt im *Módulo* von Februar 1959:

„Das Programm verlangte deshalb einen geeigneten Raum für die Ausstellung dieser Materialien, selbstverständlich innerhalb der architektonischen Charakteristika eines Monuments - als eine unentbehrliche Bedingung für diese Konstruktion.“⁶⁵²

⁶⁵⁰ Steatit ist als „Speckstein“ (in Brasilien als *pedra sabão*, Seifenstein) bekannt.

⁶⁵¹ Pedroza, José Alves (1915-2002), Bildhauer aus dem Bundesstaat Minas Gerais,

⁶⁵² "Da das Museum von Brasília noch im Bau am PTP ist, wird der Aufbewahrung die Bauarbeitsdokumente –oder besser

Der Innenraum⁶⁵³ zeigt auf den Marmorwänden eine Reihe von eingravierten Textzitaten aus historischen Dokumenten, von I bis XVI nummeriert, die den Gründungsprozeß erklären sollen (Abb. 184, 185). Baustruktur und Raumdisposition weisen sehr deutlich darauf hin, daß wir vor einem Denkmal stehen und nicht vor einem „Museum“: Es gibt keinen Raum und keine technische Ausstattung für Ausstellungen. Die innerhalb der gewaltigen Ausmaßen des Platzes ziemlich bescheidene Konstruktion ist auf einem exponierten, unübersehbaren Platz auf dem viereckigen Areal zwischen Planalto Palast und Obersten Gerichtshof gelegen. Dieses Monument oder Mahnmal für Juscelino Kubitschek wurde einfach rhetorisch als Gründungsmuseum bezeichnet. Zweck dessen Innenraums ist grundsätzlich die Gründungsgeschichte in einem festlichen Rahmen durch einen festen verbalen Inhalt: eine mahnmalartige Inszenierung.

Im April bestand 1960 das Dreieck des Platzes der Drei Gewalten ausschließlich aus den eigentlichen drei Regierungsgebäuden. Für einen Betrachter, der im Mittelpunkt des Platzes steht und in Richtung Monumentalachse hinschaut, steht rechts der Regierungssitz, links der Obergerichtshof und unmittelbar vor ihm die Museumsfassade, aus der die Büste Juscelino Kubitscheks herausragt. Im Hintergrund sieht man die gewaltige Geometrie der Verwaltungstürme und den schalenförmigen Plenarsaal der Abgeordnete. Der Blick zum Kongreß wird vom flachen Körper des Museums zwar nicht gestört, jedoch fällt hier die Skulptur vom Kopf des Juscelino Kubitschek hauptdarstellerisch, auf der Stelle in der die Heiligtümer der staatlichen Macht aufeinander treffen, auf. Stark symbolisch sind außerdem die Inschriften und deren Plazierung in der von Niemeyer inszenierten Struktur des Gebäudes. Auf der Rückseite desselben würfelartigen Blocks, also der Ostwand, auf der aus einer viereckigen Nische der skulptierte Kopf des Präsidenten hervorragt, wurde folgende Inschrift angebracht

„Dem Präsidenten Juscelino Kubitschek de Oliveira, der den Sertão bändigte und Brasília mit Kühnheit, Tatkraft und Zuversicht errichtete, diese Huldigung der Pioniere, die ihm bei dem großen Abenteuer zur Seite standen“

gesagt, für alles, was die Versetzung der Bundesregierung ins Landeszentrum betrifft- gewidmet. Das Programm verlangte, deshalb einen geeigneten Raum für die Ausstellung dieser Materialien, selbstverständlich innerhalb der architektonischen Charakteristika eines Monuments - als eine unentbehrliche Bedingung für diese Konstruktion. Die Lösung besteht aus einem geräumigen Saal mit 170 m², der zwischen 2 Metallbalken von 35m auf einem Wand-Säule aus Beton steht...//...Die plastische Form dieses Monuments, das mit seinen (arrojo) Möglichkeiten den Stahlbeton zum Ausdruck bringt, beachtet auch die ersuchte Schlichtheit und die Schönheit". Vgl. Módulo, Nr. 12, Februar 1959

⁶⁵³ Angaben der damaligen Presse bzw. der Novacap über eine geplante Benutzung als Ausstellungsraum wurden nicht gefunden.

Auf der Stelle soll ein Abschnitt der schon im diesem Kapitel besprochenen Rede von André Malraux im August 1959 in Brasília wieder mal im Original zitiert werden:

*"Presque toutes les grandes villes se sont développées d'elles-mêmes, autour d'un lieu privilégié. Que l'histoire, aujourd'hui, regarde avec nous les premiers surgissements d'une ville appelée par la seule volonté humaine ! Si renaît la vieille passion grec et romain des devises sur les monuments, on écrira sur ceux qui vont naître ici: "Audace, énergie, confiance". Ce n'est pas votre devise officielle, mais c'est peut-être celle que vous donnera la postérité"*⁶⁵⁴

Mit dem Zitat dieser drei Begriffen von Malraux' damaligen Ansprache auf der exponierten Seite des Museum -und neben seinem eigenen Bild!- ist die Intention Kubitscheks unverkennbar, nicht nur Malraux dauerhaft zu huldigen. Viel wichtiger noch, Malraux' glänzend formulierte Wunsch oder Vorhersage an die Brasilianer nicht in der Zukunft ("wenn Bauherren jemals den Spaß an Monumentalinschriften wie in der Antike wiedergewinnen") sondern heute, in den Mauern der Stadt des Juscelino Kubitschek, genau durch die Worte seiner Devise zu verewigen.

Die Ostfassade diente einige Jahre später als passender Hintergrund für Kubitscheks Cover-Foto auf einem seiner autobiographischen Bücher der Reihe „*Por qué construí Brasília*“ (dt. „Weshalb ich Brasília erbauen ließ“), bereits im Kapitel 1 erwähnt (**Abb. 186**). Auf der zum Platz blickenden Hauptfassade des Museums steht der emblematische Redeabschnitt von Kubitschek anlässlich des ersten offiziellen Treffens des Präsidenten mit Militären, Technikern und Architekten auf dem symbolischen geographischen Punkt der Stadtgründung 1956⁶⁵⁵ (**Abb. 188**). Auf der Westwand des Fundamentenblocks, also die Rückseite der „Kubitscheks-Fassade“, wurde eine Art Chronik von Kampf und Triumph aufgetragen.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ Malraux, André: Ansprache in Brasília, 25. August 1959

⁶⁵⁵ „Aus dieser zentralen Hochebene, aus dieser Einsamkeit, die sich bald in das Gehirn der höchsten Entscheidungen der Nation verwandelt wird, werfe ich noch einmal meinen Blick in die Zukunft meines Landes und sehe bereits diesen Sonnenaufgang voraus, in unerschütterlichem Glauben und mit grenzenlosem Vertrauen an sein großes Schicksal“

⁶⁵⁶ Übersetzung des Originaltextes der Inschrift, Westseite des Gründungsmuseums:

1789 in Vorahnung der Freiheitsbewegung, schreiben die Rebellen die Platzierung der Hauptstadt in das Inland auf ihr politisches Programm fest.

1601 verordnet die republikanische Verfassung den Umzug der Hauptstadt ins Zentrum des Landes. Das Mandat wurde von den Verfassungen von 1934 und 1946 übernommen.

1955 verpflichtet sich in feierlicher Zeremonie Juscelino Kubitschek de Oliveira das Versprechen in der Wahlkampagne-Kundgebung von Jataí zu erfüllen, die neue Hauptstadt im Inland zu errichten.

1956 Drei Monate nach seinem Amtseintritt legt dem Kongress den Antrag von Anápolis vor, aus dem später das Gesetz § 2874 entworfen und verabschiedet wurde. Die Urbanisierungs-gesellschaft für die Hauptstadt wird gegründet. Vorsitzender ist der Abgeordnete Israel Pinheiro da Silva.

Kubitscheks vollständiger Name steht vier Mal auf dem Text der Westwand und insgesamt sechs Mal in den Inschriften auf den drei Wänden: Die offizielle Chronik der wichtigsten Gründungsmomente ist in 16 im Inneren des Museums angebrachten Marmorplatten eingraviert, auf derselben Art wie die Mahnmal- Stelen der Gründer von griechischen Städten im Agora standen. Wenn plastisch und ästhetisch das Dasein dieses Bauwerks auf dem Raum des Platzes architektonisch nicht gerechtfertigt werden kann (Costa und Niemeyer hatten den Platz zunächst als einen völlig leeren Raum gedacht), so ist es dagegen symbolisch fundamental. Diese resümierte Darstellung befestigt die *offizielle* Version der Gründung Brasília und wird später als Referenz und Inspiration für alle Abhandlungen und Publikationen über die Geschichte der Stadt dienen⁶⁵⁷ (**Abb. 189**).

Das Museum umfaßt aufgrund seines *explikativen* rhetorischen Charakter den gesamten Bauprozeß und den gesamten Diskurs um Brasília. Doch gerade durch die spärlichen Legenden und Inschriften, welche als offizielle Gedenktafeln fungieren und zu jedem Nationaldenkmal gehören, ist das Museum viel mehr *Referenz* und *Anspielung*. Die historische Befestigung des Brasília-Epos ist in diesem Raum quasi zweidimensional präsent. Zum einen in der *textuellen* Dimension, und zum anderen in einer *materiellen* Dimension, als eine schlichte Gedenktafel-Konstruktion. Die Inschrift neben Kubitscheks Kopf an der Ostfassade des Museums reproduziert als Zitat die legendären Worte André Malraux' „...mit *Kühnheit, Tatkraft, Zuversicht*“⁶⁵⁸. Die Präsenz des Bildnisses Juscelino Kubitscheks an diesem Ort erfüllt vermutlich einen Wunsch des Präsidenten selbst. Der Auftrag an den Bildhauer Alves Pedrosa ging aber von einer Initiative der NOVACAP aus. Ästhetisch betrachtet ist dessen realistische, leicht skizzenhafte Darstellung immer umstritten gewesen. In der strengen und möglichst abstrakten Umgebung von Architektur und Plastik auf diesem symbolischen Platz wirkt der Kopf stilistisch entschieden fremd. Es ist nicht belegt, ob Oscar Niemeyer damit einen Kompromiß über dieses *ästhetische faux pas* gemacht hat- oder überhaupt machen wollte. Insofern könnte Niemeyers imposantes "*Memorial JK*" von 1976 auf der Monumentalachse (**Abb. 187**) etwas Licht auf dieses frühe schlichte Vorspiel von

Am 2. Oktober besichtigt der Präsident Juscelino Kubitschek de Oliveira den für die Gründung bestimmten Ort und ergreift die ersten Maßnahmen für den Baubeginn.

1960 Am 21. April überreicht Präsident Juscelino Kubitschek, der Nation, die neue Hauptstadt Brasília, die, durch Kühnheit, Opferbereitschaft und Entschlossenheit, die richtige und lange ersehnte Begegnung Brasiliens mit seiner nationalen Identität (Größe) signalisiert.

(Übersetzung des Verfassers)

⁶⁵⁷ Vidal 1995, S. 267

⁶⁵⁸ Malraux 1959

1959 werfen.

Beide Monumente lassen immerhin begreifen, wie sich die Inszenierung eines Nationalhelden, zwischen Größenwahn und Groteske visueller Anspielungen, zwischen Rhetorik und immer schwächeren Metaphern der *modernidade*-, auf faszinierender Weise auf Brasília's Bühne doch erfolgreich aufführen ließ.⁶⁵⁹

Wenngleich die Diskursforschung über Brasília, wie schon in der Einleitung erwähnt, grundsätzlich ein Forschungsobjekt der Architekturgeschichte und nicht der Rhetorik ist, kann man das Phänomen Brasília -ihre Symbolik, ihre metaphorische Existenz, aber auch ihre nach Meinung vieler *museale, zur Ewigkeit verdamnten* Utopia von Monumentalität als plakative Schaubühne der Modernität- ohne den immensen propagandistischen, legitimierenden Apparat zu berücksichtigen, welche dieses Phänomen umgibt und gleichzeitig darstellt, nicht richtig begreifen. Die graphische und rhetorische *mise-en-scène* des Bauprozeßes der Stadt bis zur Einweihung im April 1960 und weit darüber hinaus, ist nicht nur in der -für die Gründung einer neuen Hauptstadt üblichen- öffentlichen Bauentwicklungsdarstellung sehr deutlich, sondern offenbart sich auch in der Notwendigkeit von Selbstbehauptung, von Anerkennung. Diese visuelle und erzählerisch-rhetorische Inszenierung der Medien setzt häufig das Ritual der "Inauguration" voraus, d.h. das Zeremoniell eines *rite de passage*, wodurch jede Inbetriebnahme oder das Entstehen eines neuen Gebäudes obligatorisch vervollständigt werden muß. Bei der graphisch-visuellen *mise-en-scène* lassen sich unterschiedliche Fakten und Strategien beobachten: a) die Reportage soll der Öffentlichkeit zeigen, daß die materielle Konstruktion gerade der unumstößliche Beweis für die Machbarkeit des Vorhabens ist b) da die Existenz der neuen *capital* aus der Kraft der Gründungsmythen rechtfertigt werden muß, treten die Klischees von Eroberungen und wohlstandbringenden fruchtbaren Territorien ein, zumal Brasília, so wird im Mythos erzählt, einfach die geographisch- physische Verkörperung einer früheren Existenz in weitentfernten Urzeiten ist. c) Einweihung, Eröffnung, Namensnennung und Grundsteinlegung haben die symbolische Kraft eines historischen Augenblicks, welchen die magische Grenze zwischen "davor" und "danach" markiert, wie man eine Seite umblättert, um die Vergangenheit für immer zu verbannen. d) Die Liturgie des *Inaugurierens* betrifft zuerst die Kultstätten, mit einer Architektur von umstrittener Qualität, jedoch von großer Symbolik: Die *Ermida de Dom Bosco*, die *Capela N.S. de Fátima*.

⁶⁵⁹ Das Mahnmal/Museum *Memorial JK* (von Niemeyer 1976 projektiert) wurde 1981 eingeweiht. Der monumentale Komplex beherbergt das staatliche Archiv über Juscelino Kubitschek und eine Reihe von Kunstwerken u.a. von Athos Bulcão und Mariane Peretti.

Der erste Bau innerhalb der Grenzen des Distrito Federal gleich nach dem Baubeginn des Alvorada Palastes ist die provisorische Wohnung und Amtssitz des Präsidenten. Niemeyers Holzkonstruktion *Catetinho* aus 1956, ist von hoher Symbolik für das Image eines Präsidenten, der fast täglich zwischen Rio und Brasília fliegt. Es ist ein Bauwerk, das 1958 sofort hätte abgerissen werden sollen -als provisorische Unterkunft-, das aber das Baubehörde (Novacap) als historischer Zeitzeuge des Brasília-Epos beibehalten wollte. Der Catetinho ist mehrfach symbolträchtig: romantisierte Raststätte des Präsidenten, Ort der Komposition der *Sinfonie der Alvorada*, aber wichtiger noch, verkörpert das ephemere Bauwerk den faßbaren, materiellen Übergang -also als Instrument eines *rite de passage*- für die Befestigung eines neuen physischen Ort der Staatsmacht zwischen der alten Hauptstadt Rio (im Catete-Palast) und dem neuen Machtzentrum in Brasília.

Die Presse, die Fachzeitschriften und das Fernsehen (der TV-Sender *Rede Tupi* aus Rio de Janeiro war bereits 1951 in Betrieb) haben als erste Aufgabe, über den Stand der Bauarbeiten - möglichst positiv und optimistisch- zu berichten. Zusammen mit der Fotoreportage erscheinen in "*Brasília*", dem Presseorgan der NOVACAP⁶⁶⁰ sowohl regelmäßige Berichte über den Besuch von Prominenten und Politikern als auch ausführliches Bildmaterial von Niemeyers Modellen des Platz der drei Gewalten, der Ministerien, der Kathedrale, oft begleitet von einer aktuellen Aufnahme des realen Gebäudes, denn ein Vergleich sollte über die Verwirklichung der Pläne selbst sprechen. Auch die Reden von Präsidenten Kubitschek anlässlich der Eröffnungen und meist unkritische Propagandaberichte haben in "*Brasília*" einen festen Platz. Fundamental ist in der visuellen Darlegung des Diskurses die Inszenierung vom Mythos der Eroberung und Inbesitznahme: Wieder die Zustände von "vor" und "nach" des zivilisatorischen Eingriffs in die leere, unberührte Landschaft der Hochebene werden in nacheinander folgenden Ausgaben von *Veja* und *O Cruzeiro*⁶⁶¹ gezeigt: die Bilder über die rasche Veränderung der Umgebung begleiteten oft präzise Datenangaben von Einweihungsveranstaltungen, Neueröffnungen, oft außerhalb des Regierungsviertels (Wohnblöcke, Krankenhäuser, Schulen, usw.) .

Der lange Prozeß der Einweihungsfeier und propagandistischen Aktionen wie z.B. das Seminar von Architekten 1958, oder der an die *Biennale de Sao Paulo* integrierte Kongress der Kunstkritiker von 1959, und die Reihe von zahlreichen Eröffnungen, Inaugurationen, etc., schließen im April 1960 einen Kreis mit der großartigen, international propagierten und präzise geplanten Feier zur Einweihung der Hauptstadt. In einem sehr dichten Programm

⁶⁶⁰ Kürzel für *Nova Capital* (dt. neue Hauptstadt)

⁶⁶¹ Zusammen mit *Manchete* erreichen *Veja* und *O Cruzeiro* als private Wochenmagazine bundesweit große Auflagen.

kehren die mittlerweile strapazierten Symbole und Metaphern der Moderne immer wieder: die Konturen der Alvorada-Säule, die Betonschüssel auf dem Dach des Parlamentshauses, das Betonskelett der Kathedrale. Daneben neue *rites de passage*: die Liturgie des Abschieds von Rio und Neubeginn in Brasília, ein langes Repertoire von kleinen Ritualen⁶⁶²,

Die Inauguration am 21. April 1960, mit Hauptstandort im *Palácio do Planalto*, besteht aus einem Zeremoniell in mehreren Teilen, die u.a. eine aufwendige Show *son et lumière*, Chorale Massenkonzerte und eine Reihe von Veranstaltungen, die bereits am Vortag, dem 20. April beginnen und im gedruckten Programm angegeben sind. Dieses Dokument ist für den Diskurs insofern relevant, als es die Klischees verdeutlicht, die Presse und Medien paukenschlagend benutzt hatten: Zitate der Architektur des *Alvorada*, die Mythen von Zukunft, Fortschritt, Neuem Anfang einer Nation, in der Werbeseite der Fabrik Pirelli am besten illustriert (**Abb. 141**). Die Presseberichterstattung verfolgt die Festivitäten, publiziert Programme und Veranstaltungen und beeinflusst mit Fotoreportagen die Wahrnehmung des städtebaulichen Prozesses. Die manipulierende Strategie der Medien endet nicht mit der offiziellen Einweihung, denn zu diesem Zeitpunkt kann die Stadt technisch kaum wirklich funktionieren, und von daher bleibt das lange zuvor festgelegte Einweihungsdatum nur eine symbolische "Trennwand", die das Vorher und Nachher des Übergangs gewährleisten sollte.

Innerhalb des Inaugurationsprogramms nimmt der Auftrag von Kubitschek zu einer symphonischen Komposition anlässlich der Feierlichkeiten eine nicht unwichtige Rolle. Die *Sinfonia da Alvorada* ist bedeutender Bestandteil des Repertoire von Eroberungsmythen um Brasília, und wurde sogar größtenteils im *Catetinho* (dem provisorischen Amtssitz von Kubitschek) komponiert. Selbst wenn diese allegorische Apologie des *candango* -im Grunde eine Art Erzählung für zwei Stimmen, Chor und Orchester- im Wesentlichen zur Literatur gehört, hat sie in unserer Forschung insofern Relevanz, als der Sprechtext viele metaphorische Elemente des *mythe de fondation* erklärt oder illustriert. Die Bedeutung der epischen Erzählung der *Sinfonia* ist als mythische Konstruktion - in der Brasília Forschung bisher unbeachtet geblieben-, für die diskursive Interpretation nicht zu unterschätzen. Sobald die Baupläne allmählich verwirklicht werden, kommt das Unternehmen Brasília für die diskursive Inszenierung in eine neue Phase: Jetzt geht es um die Erlösung der Armen aus ihrer Armut, das Betreten eines Paradieses aus fruchtbaren Weidenfeldern und das Leben in einer Stadt der Zukunft. Im Epos der *Sinfonia* mischen sich allegorisch alle mythischen Bilder: die

⁶⁶² Laurent Vidal hat das in seiner Monografie von 2009 *Les larmes de Rio* (dt. die Tränen von Rio) ins Detail dargestellt .

Einsamkeit der Hochebene, der Pathos vom Sehnsucht nach der Heimat und der zurückgelassenen Familie, der Pioniergeist des Bauarbeiters, seine patriotische Hingabe. Oscar Niemeyer sprach von einer Stimmung der Solidarität und Brüderlichkeit in den Baustellen, von Männern die ihrer Mission bewußt sind⁶⁶³. Jobims Musik und de Moraes' Erzählung beleuchten wie kein anderes Dokument das Plakative dieser Legitimationsstrategie, wo der *candango* zu Held und die monotone Landschaft des *cerrado* zum biblischen Gelobten Land werden.

Zur einer wirkungsvollen Inszenierung des *work in progress* nutzt die NOVACAP neben den Berichten im eigenen Presseorgan "Brasilia" alle möglichen medialen Mittel wie die Fernsehinterviews, die filmische Wochenschau der großen Kinos und die Fotoreportage an der Baustelle. Es werden ständig Kubitscheks lange Eröffnungsreden übertragen. Die offizielle Publikation *Diário de Brasília* berichtet -ausschließlich positiv- über Events und Errungenschaften in der technischen Entwicklung, oft mit unwichtigen aber eindrucksvollen Details (z.B. Angabe der gewaltigen Baustoffmengen, die oft per Flugzeug transportiert werden müssen). Hauptaufgabe von *Brasilia* war, die Neugründung der Hauptstadt, ihren Bauprozeß und die Inaugurationen redaktionell und graphisch ins Szene zu setzen: die Mythen von Fortschritt und Moderne visuell darzustellen, das internationale Interesse und Neugier auf das Projekt zu fördern, das sind die Schwerpunkte der Berichterstattung. Auftragsfotografen wie z.B. Marcel Gautherot oder Mario Fontenelle stellen dem Leser dramatische und sorgfältig inszenierte Aufnahmen der Maurer an den Baustellen, aber auch der Hauptdarsteller Kubitschek, Niemeyer oder Chefingenieur Cardoso bei Diskussionen vor. Bilder von einfachsten Zeltbehausungen, in denen große Konzerne ihre Niederlassung in Brasilia untergebracht haben, werden als Ausdruck stolzen Pioniergeistes dem Leser gezeigt. Staatliche und private Wochenmagazine wie *Manchete*, *Veja*, *O Cruzeiro* publizieren oft im Auftrag des Präsidenten bzw. des Außenministeriums ihr eigenes Material: Unter der emblematischsten Diskurs-Konstruktionen außerhalb der offiziellen Presse ist die Bildmontage von *O Cruzeiro* vom Mai 1959 zu erwähnen. Hier wurden rein diskursiv -mit Hilfe von Bildlegenden- die Slogans einer *Revolution* mit Kubitscheks Rhetorik des *Developmentalism* wirkungsvoll verbunden (Abb. 159).

Oscar Niemeyer gründete bereits 1955 *Módulo* (bis zur Machübernahme der Diktatur 1965 regelmäßig erschienen), eine Architekturzeitschrift die als die wichtigste

⁶⁶³ Niemeyer, Oscar: *Minha experiência em Brasília*, Rio de Janeiro 1961

Inszenierungsplattform ausnutzen konnte: Entwürfe, Baumodelle, Studien aber auch theoretische Abhandlungen wurden dort ästhetisch anspruchsvoll präsentiert. Der Geist und die propagandistische Philosophie von *Módulo* unterscheidet sich von Novacaps *Brasília* nur in der Art der Wiedergabe desselben Inhalts: während die Novacap die Arbeit an den Baustellen relativ ungeschminkt fotografiert (z.B. die Aufnahme der Alvorada Fassade vom August 1957, die ein technisches Geheimnis für Niemeyers "schwebende Säule" preisgibt) - weil ihr Interesse bloß dem Beweis für die Machbarkeit des Projekts gilt -, sorgt Niemeyer in *Modulo* für die Darstellung von Vollkommenheit und Schönheit. Dafür bevorzugt der Architekt oft die pathetische Poesie von Berufsfotografen wie Marcel Gautherot oder René Burri, welche Niemeyers Anspruch auf das "Architekturschauspiel" am besten zu verstehen und auszudrücken scheinen. Brasília bekommt in Niemeyers *Módulo* eine Art zweite, virtuelle Existenz, die oft nur aus der visuellen Illusion großartiger Bildinszenierungen überhaupt wahrnehmbar ist.

Der Slogan "die Hauptstadt der Hoffnung" aus dem Feder des französischen Kultusministers André Malraux während seines Besuchs in Brasília anlässlich der Eröffnung einer Kultureinrichtung im August 1959 bekommt im rhetorischen Diskurs um die Hauptstadt eine enorme Bedeutung. Malraux weiß die Erwartungen des brasilianischen Volkes, aber auch den Stolz der Bauherren über ihre *Stadt-Synthese der Künste*, eloquent in Worten zu fassen und ergänzt deren symbolische Kraft, indem er gesteht, der Triumph dieser neuen Hauptstadt sei allein aus dem Geist von Kühnheit, Tatendrang und Zuversicht zu schaffen. Damit ist der verbale, rhetorische, Brasilia-Diskurs vollkommen in seiner Irrealität, in seiner wahren Utopie: die Fortbewegung des Menschen in den Horizont eines neuen Landes. Besuch und Ansprache von Malraux passen sicherlich sehr gut zu den Bemühungen der Regierung darum, möglichst viele Persönlichkeiten der Kultur, der Kunst und des städtebaulichen *know how* nach Brasilia einzuladen, um die erhoffte Selbstbehauptung und Selbstbestätigung des Mamut-Projekts als Experiment der Moderne zu erlangen.

Malraux wählte für seine Ansprache einen mehrfach symbolischen Standort: die Baugrube des *Teatro Nacional* bot ihm eine ideale Kulisse, welche zu einem den Entstehungsprozeß materieller Realisierung der urbanen Utopie vergegenwärtigte, zum anderen sehr wahrscheinlich die Dynamik und die kreative Herausforderung der darstellenden Künste suggerieren sollte. Eduardo Pierotti Rossetti, Architekt und Professor an der Univ. de Brasília, und einer der Verfasser des Katalogs "*Brasília, un' Utopia realizzata*" der Triennale de Milano (C.f. Einleitung) schreibt in der Digitalzeitschrift "Arquitextos" 2009:

*"Damals bewegte sich Brasília auf einem idealen Bild, zwischen der projizierten und der im Bau zukünftigen Stadt. Im September 1959 zeigt sich die Stadt in den Baustellen wie ihre eigene laufende Utopie, und das war gerade, was Kongreßteilnehmer und anderen Besucher erleben durften"*⁶⁶⁴

Eine sich realisierende Utopie vorzuzeigen: das ist, was die teure und aufwendige Organisation des AICA-Kongreßes von 1959 überhaupt rechtfertigte. Das war das Ziel seines Initiators Mário Pedrosa und seines Schirmherren Juselino Kubitschek. Von der Initiative des Kritikers Mário Pedrosa, die Geburt von Brasília sofort der internationalen Architekturkritik bekannt zu machen, anstatt auf die späteren Rezensionen und Begutachtungen zu warten, bezeugen viele Unternehmungen: Außer dem AICA-Kongreß und dem Architektenseminar von 1958, findet eine Reihe von Wanderausstellungen zwischen 1958 und 1959 -sicher eine Zeitspanne mit intensiver Bautätigkeit- in Brüssel, Lissabon oder Mailand statt. Von nicht geringer Bedeutung war auch die Teilnahme Oscar Niemeyers zwei Jahre früher an der Berliner "Interbau" von 1957, wo nicht nur Niemeyers Stelzen-Bausystem sondern einige Entwürfe des Wettbewerbs vor dem Blick weltberühmter Städteplaner zur Geltung kommen durften.

Der während der Biennale von São Paulo im September 1959 stattfindende *Congresso International Extraordinario de Criticos de Arte*, war in der öffentlichen Meinung als politische Manöver definiert: Kubitschek sollte mit Stolz den Skeptikern und Gegnern die greifbare Realität der Stadt vor Ort spüren lassen: also die Realisierbarkeit der Utopie. Der Kongreß bedeutete jedoch im Grunde für ihn die Notwendigkeit der Selbstbestätigung aber auch die Feststellung, daß Brasília immerhin das Interesse erweckte und Intellektuellen und Kritiker zumindest "aufregen" konnte. Das gut organisierte Event sollte strategisch während der Biennale stattfinden, möglicherweise um den Aktivitäten und Veranstaltungen einen künstlerischen Rahmen zu verleihen, zumal mehr als die Hälfte der Beiträge sich mit Kunst und nicht mit Architektur befaßten (siehe Anhang). Kubitschek läßt in der Inaugurationsansprache mit diplomatischem Geschick die Kongreßteilnehmern und Journalisten wissen, daß er kein Lob sondern eine wahre Auseinandersetzung und kritische Urteile erwartete. Handelte es sich hier nicht im Grunde darum -beobachten wir die Mitwirkung von Niemeyer und Kubitschek bei Führungen und Empfängen-, den Gästen mit Stolz "das gerade erworbene prächtige Haus" zu zeigen? Die Sitzungen fanden in Brasília, Rio und São Paulo statt und das Motto "*Die neue Stadt-Synthese der Künste*" setzte Vorträge und Forum-Debatten über sehr unterschiedliche Aspekte von Künste und Städtebau, wie das Vortragsprogramm selbst bewtätigt: "Der urbane und architektonische Raum in Brasília" (Sir

⁶⁶⁴ Pierotti Rossetti, Eduardo 2010, S. 164 ff.

William Holford), oder "Tradition und alte Baumaterialien in der modernen Architektur (Giulio Carlo Argan).

Der AICA-Kongreß ist nicht nur als eine Werbeplattform sondern als Katalysator für den Diskurs um Brasília unbedingt zu verstehen. Denn, wenn die Schaustellung von Bauprozeß und die darauffolgende kritische Urteile weder das Konzept noch den Stil der geplanten Stadt beeinflussen konnten, so forderten dagegen die kritischen Stimmen wiederum einen neuen, scharfen Diskurs der Verteidigung, der Rechtfertigung

Der mythisierende Diskurs um Entwicklung und Moderne findet in Brasília im wenig spektakulären Bau des *Museo da Fundação da Cidade* am Platz der drei Gewalten eine weitere Form der *mise-en-scène*. Das Gründungsmuseum fungiert als eine Art verbales Gerüst, in dessen Außenwand Phrasen, Sprüche und Anspielungen in einem feierlichen mahnmalartige Hommage paukenschlagend erscheinen: die Jatai-Episode, banale Anekdote der Wahlkampagne, die eine mythische Dimension erreicht; die synoptische Geschichte der Stadt; den emblematischen Satz des Präsidenten von 1956 am geographischen Zentrum der Stadtgründung; zuletzt die Wörter Andre Maldeaux' von 1959, jene legendäre Rede, die unter dem gesamten Vorstellungsbild der "Stadt der Hoffnung" die moralischen Tugenden - *Kühnheit, Tatdrang, Zuversicht*- und die spirituellen Kräfte der Pioniere, Erbauer und Künstler vergegenwärtigen sollte. Das Museum beherbergt nichts mehr als eine synoptische Chronologie der Stadt und bietet auch keinen Raum oder Möglichkeiten für eine -in den Projektberichten von *Módulo* angekündigten- Ausstellung oder Aufbewahrung von Dokumenten.

6 Schlussgedanken

Der Neugründung der Hauptstadt Brasiliens war ein lange Zeit bestehendes, oft wiederaufgenommenes und doch wieder verschobenes Projekt (1.1.1), dessen Verwirklichung Präsident Kubitschek in knapp drei Jahren seiner Amtszeit als Hauptziel eines umfangreichen Wirtschaftsprogrammes gelang. Brasilia war eine konkrete Leistung von renommierten Architekten und Bauplanern wie Oscar Niemeyer und Lúcio Costa als Modell einer politischen und sozialen Utopie. Das war die Grundlage für eine geplante futuristische Stadt, deren Realisierung eine monumentale Inszenierung aus Stahlbeton wurde und die in Worten Lauro Cavalcantis wesentlich "modern und brasilianisch"⁶⁶⁵ auszusehen hatte. Der Forschungsplan dieser Arbeit setzte eine Diskussion folgender Aspekte des Problems voraus:

1. die mythische Existenz der Hauptstadt,
2. den Bauprozess als solchen,
3. die rhetorische und narrative Mediatisierung.

Das Ziel war jedoch, über die Beschreibung und die baugeschichtliche Revision hinaus zu gehen - selbst wenn besonders der historische Aspekt ein Teil des Forschungsdesiderats war - und am Ende der Diskussion nicht mehr den Fortschrittsdiskurs, sondern hauptsächlich das Problem der Architektur Brasílias durch die punktuelle Analyse einiger Bauwerke zu begreifen und zu diskutieren. Durch die Revision von Propagandastrategien, die den Mythos von Fortschritt im engen Zusammenhang mit der Sozialutopie und der Idee von Moderne standen, war es möglich, eine relativ wichtige Rolle des ISEB (1.1.2) im propagandistischen Diskurs festzustellen: in der Konzeption, aber auch in der Inspiration und Gewährleistung der Fortschrittsideologie (Veröffentlichung philosophischer Abhandlungen, festliche Reden zur Propagierung des Brasilia-Projekts). Autobiographische- und Redetexte beweisen, dass das öffentliche Image Kubitscheks mit einem starken Interesse für die propagandistischen Möglichkeiten einer Architektur der Avantgarde im städtischen Raum, aber auch für die neuen Kulturbewegungen wie die in Rio entstehende neue Jazz Variante der *bossa nova*, und insbesondere für technische Fortschritte (das Flugzeug, das Automobil) verbunden war.

Es wurde im Abschnitt 1.2.2 über die Problematik der Begriffe *modern* und *Moderne* innerhalb der brasilianischen Kritik und Rezeption diskutiert und festgestellt, dass diese im politischen und intellektuellen Diskurs nicht weiter als eine verbale Formel und eine bequeme prestigegebende Auffassungsoption sein konnte, welche die Regierung letztendlich durch die

⁶⁶⁵ Cavalcanti, Lauro: *Moderno e Brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*, Zahar Editor, Rio de Janeiro 2006.

Autorität internationaler Gutachter unter Beweis zu stellen suchte. (5.3.1). Ein solcher Legitimations- oder Bestätigungswille war der Katalysator des AICA-Kongresses von 1959 und teilweise auch Grund für die Teilnahme von Niemeyer an der Berliner Interbau 1957. (5.3.2) Zur allgemeinen Rechtfertigungsstrategie gehört der vom französischen Kulturminister Malraux in seiner berühmten Rede in Brasília im August 1959 geprägten Slogan der Hauptstadt der Hoffnung (5.3.2), der im politischen Diskurs unmittelbar mit den Metaphern von Zukunft, sozialen- und wirtschaftlichen Veränderungen und industriellem Fortschritt nützlich assoziiert wurde. (3.1.1 und 3.22)

Sowohl die allgemeine Anwendung eines vagen, undefinierbaren Begriffs der *modernidade* (1.2.1) als auch die Presseslogans wie. z.B. *presidente bossa-nova*, *presidente a jato* (Düsentrieb-Präsident), oder *Os Anos JK* (die Jahre Juscelino Kubitschek) spiegeln als Produkt der Regierungspolitik den Bauprozess wider, der praktisch mit Kubitscheks Amtsperiode 1957-1961 zusammenfällt (der *Alvorada* war 1957 und die Hauptstadt 1960 eingeweiht worden).

Wenn in der bisherigen Forschungsliteratur jedoch generell behauptet wird, Brasília sei als Produkt oder Ergebnis einer künstlerisch fruchtbaren, bedeutenden Zeit entstanden, so konnte in dieser Arbeit eher das Gegenteil festgestellt werden: Ursache und Folge wirken hier umgekehrt. Es sind die Propaganda und die Mystifizierung um Gründung und Bau Brasílias mit dem entsprechenden medialen Mechanismus, welche die Figur des J. Kubitschek begünstigte und die Aufmerksamkeit für Kunst und Architektur förderte. Ist eine brasilianische Moderne in diesen 1950er Jahren aus der Ästhetik von Brasilia heraus nicht wirklich fassbar oder definierbar, so sind dagegen sowohl eine Avantgarde Bewegung der 1920er Jahre in São Paulo als auch ein klarer stilistischer Bruch mit dem Rationalismus im Werk Oscar Niemeyers um 1940 in Pampulha (Belo Horizonte) als früherer Ansatz zu registrieren. Die Entscheidung des Auftraggebers, Entwurf, Planung und Bauleitung der Stadt an Oscar Niemeyer als allein verantwortlichen Architekten vollständig anzuvertrauen, erweckte nicht nur Enthusiasmus, sondern Misstrauen und bittere Kritik. Die Geschichtsschreibung registriert in mehreren Varianten den szenischen Ablauf dieses Auftrags vom Präsidenten an Niemeyer, der aus einer nicht ganz belegbaren Anekdote zu einem festen Erzählungsmythos (2.2. und 2.3) im Gründungsdiskurs um Brasilia hinaufgestiegen ist. (1.2.3)

Kubitscheks Diskurs und daher die politische Strategie seit der Wahlkampagne bedienten sich einer Reihe semantischer und rhetorischer Konstruktionen, die Brasília längst vor ihrem wirklichen Bau eine legendäre, eine mythische Existenz sicherten: Anekdotische

Konstruktionen wie diejenige des sogenannten *Jataí-Vorfalles* (2.2.); eine Narrative über die Schicksalsintervention (2.3); literarisch-musikalische Elegien zur Einweihungsliturgie, wie Carlos Jobims *Sinfonia da Alvorada* (5.4.1).

Die Literatur übernimmt immer noch (hier ist von Aufsätzen und Monographien von 2017 und 2018 die Rede) irrelevante Erzählungen - aus Mangel an historischen Fakten? -, die zum Mythos der Entstehung so bedeutend erscheinen. Die Literatur über die Propagandakampagne, die oft identisch ist mit der Sammlung einzelner Anekdoten der Biographie Kubitscheks, wiederholt seit Jahrzehnten Ergebnisse wie *Jataí* oder seine Rede am symbolischen Ort der zukünftigen Monumentalachse von 1956. So mussten z.B. sechzig Jahre seit der Inauguration der Stadt vergehen, bis ein bedeutender Forscher wie Laurent Vidal zugeben durfte, dass eine pseudo-historische Episode wie der *Jataí*-Vorfall (2.2.) - eine selbsterzählte Anekdote, die vom offiziellen Diskurs nicht mehr weg zu denken war - "wenig glaubhaft aussieht"⁶⁶⁶. Das Interesse der ISEB-Gelehrten und Technokraten, die Ursprünge der Hauptstadt in einer dunklen, weit zurückliegenden Vergangenheit durch das Übernatürliche, durch die Göttliche Offenbarung zu legitimieren, manifestiert sich zuallererst im Mythos des prämonitorischen Traums vom italienischen Heiligen Giovanni Bosco.(2.3) und konsequenterweise in der feierlichen Einweihung von Heiligenstätten: *N.S. de Fatima*, *Capela dom Bosco*. Die problematische und lange verschobene Vollendung der *Catedral Metropolitana* - bereits 1958 begonnen - verhinderte eine rechtzeitige Einweihung des Tempels im April 1960 und beraubte ihre Architekten Niemeyer eines weiteren Triumphs in der Inszenierung seines architektonischen Schauspiels. Aber ganz besonders frustrierte dies die Vervollständigung eines für die spirituelle Dimension dieses Ereignisses fundamentalen *rite de passage*.

Die Konstruktion als *Utopia* geschah abstrakt durch den mythischen Diskurs: Eroberung, *brasilidade*, demokratischer Traum, Entstehung einer neuen Nation, Thematisierung des Fortschritts (in visuellen Assoziationen mit Symbolen von technischer Entwicklung wie z.B. dem Objekt *Flugzeug*, *Vogel*, *Pfeile*), und konkret in der Konzeption einer klassischen monumentalen und zugleich futuristischen Verwaltungsstadt.

"Die Grundrißform hat viele Deutungsdebatten ernährt. Costa erklärt die Symbolik des Kreuzes mit dem Vorstellungsbild des Gründers und Pioniers"⁶⁶⁷. Manche werden poetisch formulieren 'es ist ein Vogel mit auseinander geöffneten Flügel'; 'das ist ein Flugzeug', werden

⁶⁶⁶ Vidal, Laurent: *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale*, IHEAL Ed., Paris 2002, S. 268.

⁶⁶⁷ Oder des Eroberers - wie Costa selbst im Rapport schreibt - "der auf seinem unberührten Territorium durch zwei orthogonalen Linien einen Punkt fest markiert" (Anm. des Verfassers).

*diejenigen sagen, die auf die wirtschaftlichen, technischen Anforderungen von Brasília aufmerksam sind. Diese letzte Interpretation ist in aller ihrer Kraft von der Nachwelt übernommen, obwohl sie ziemlich ärgerlich/lästig ist"*⁶⁶⁸

Mit diesem Zitat von Laurent Vidal soll auf die einzige Anmerkung in der umfangreichen Literatur über Costas Masterplan (3.1.2.) eingegangen werden, welche die traditionell symbolische Deutung des Grundrisses als selbstverständlich infrage stellt. In Kapitel 3 wurde dieser Diskussion relativ viel Raum gewährt, nicht um zu zeigen, dass Lúcio Costa sehr wahrscheinlich nicht im Sinn hatte, einen Vogel oder ein Flugzeug anzudeuten, sondern weil es darum ging, zu verdeutlichen, inwiefern dieses Bild stark symbolisch und emblematisch im Diskurs um die Moderne geworden war, sowohl innerhalb der zeitgenössischen Rezeption als auch in der späteren Kritik. (5.1.1. und 5.2.1) Es beweist viel mehr die Notwendigkeit, eine wirkungsvolle Metapher der Zukunft zu finden, die visuell viel wahrnehmbarer sein sollte als jeder rhetorischer Text: Costas Begleittext interessiert nicht unbedingt als Invention oder Mythos, sondern als Beweis seiner poetisierenden Attitüde. Der mit dem ersten Wettbewerbspreis ausgezeichnete *Plano Piloto de Brasília* wird seit der ersten offiziellen Veröffentlichung der NOVACAP⁶⁶⁹ Zeitschrift *Brasília* vom März 1957 unendlich zitiert, reproduziert, interpretiert. Die starke Symbolik der Bewerbung Costas liegt nach Ansicht des Verfassers aber nicht in der besagten literarischen Qualität seiner Beschreibung von einer Utopie-Stadt; nicht in seinen Zitaten europäischer Vorbilder; nicht im Inhalt seiner Skizze - und das sind alles großartige Leistungen von Costas *rapport* -, sondern im ganzen Hintergrund und dem eigenen Ablauf der Bewerbung, bzw. in den Bewerbungsnarrativen. Das selbstkonstruierte Image von Lucio Costa als *maquis* oder *maquisard* (Laie, Außenseiter) verleiht dem Diskurs um die konkrete architektonische Planung der Stadt eine Aura der Schicksalhaften, der unbewusst improvisierenden und dennoch von Gott erleuchteten Kreatur - der sich gleichzeitig sogar im Text des *rapport* als bescheidener und mittelloser Stadtplaner selbst inszeniert. (3.2.1)

Brasília wird für eine Elite von Regierungsbeamten und Politikern gebaut, die von eleganten, urbanen und architektonisch vorbildlich geplanten Wohneinheiten profitieren sollen. Die Bevölkerung, die diesen gigantischen bürokratischen Apparat bedient, bildet - noch heute - eine Unterschicht, die von Anfang an als unerwünscht in Randsiedlungen (*Cidade Livre*, *Taguatinga*, *Núcleo Bandeirante* u.a.) vertrieben wurde. Bis heute ist das eines der markantesten Phänomene aller Großstädte in Brasilien, und insofern konnte keine rhetorische

⁶⁶⁸ Vidal, Laurent: *D' aeropolis à acropolis: les paraboles de Brasília*, in: Monnier 2006 "L'Epanouissement...", S. 171.

⁶⁶⁹ Abkürzung für *Nova Capital* (dt. "neue Hauptstadt")

Argumentation - nicht einmal die von Costas brillanter Stadtbeschreibung - die natürliche soziale Entwicklung eines Landes mit einer riesigen sozialen Kluft beschwören. Costa, der Stadtplaner, ist sich der Gefahr bewusst, dass die Elendsviertel, die er ungeschminkt im *Rapport favelas* nennt⁶⁷⁰, rund um Brasília das ästhetische Bild der Hauptstadt betrüben könnten. Die soziale Utopie Lucio Costas wirkt wie eine Idealisierung, welche in erster Linie der ästhetischen Reinheit dient. Wenn man die raffinierte Poetisierung mancher Abschnitte des Begleittextes genauer betrachtet⁶⁷¹ (3.1.2), wird sehr deutlich, inwiefern Brasília die Inszenierung des Fortschritts auf einer außergewöhnlichen Bühne ist. Das könnte noch ein Beweis dafür sein, dass Brasília als ein abstraktes Ideal und nur als ein utopisches Modell entstanden war. Brasília's Existenz und Sinn sollten möglicherweise daraus bestehen - wie in der Einleitung dieser Arbeit vermutet wurde - den Vorstellungen davon zu entsprechen, *wie eine Musterstadt der brasilianischen Modernidade auszusehen hat*.

Jede Kritik an dem Versagen von Brasília als perfekt geplante, demokratische, sozialgerechte *Urbe* ist sinnlos: Denn ein Versagen würde bedeuten, dass all diese Eigenschaften wirklich vorausgesehen, geplant, ja gewollt waren. In der Tat wurde sie niemals als vollkommen demokratische, sozialgerechte Stadt gedacht. Das kann der Masterplan des Lucio Costa am besten beweisen, denn eine Analyse der Stadtstruktur und eine aufmerksame Lektüre von Costas Erklärung dieser Struktur verdeutlichen - das haben wir im Abschnitt 3.1.2 versucht -, dass

- a) Brasília bereits in ihrem Grundriss in erster Linie eine am Diskurs von Moderne und Fortschritt orientierte Konstruktion war, eine Art unsichtbares Gerüst, auf dem Oscar Niemeyer sein sichtbares *free form*-Schauspiel inszenieren durfte.
- b) diese Konstruktion, im Grunde genommen, nur an die Grenzen einer großartig inszenierten Verwaltungsstadt gehen musste.

Zusammenfassend bedeutet das, dass die Notwendigkeit einer Utopie in Brasília (3.2.2) erst verstanden werden kann, wenn man akzeptiert, dass der Bau der neuen Stadt durch einen rhetorisch geeigneten Diskurs von Poetisierung und utopisch anmutenden Ansprüchen verkleidet werden musste. Ein solches utopisches Modell war insofern notwendig, um der Öffentlichkeit ein quasi unrealisierbares, idealisierendes Vorhaben zu präsentieren, das als Symbol der neuen Nation und als Emblem der Zukunft gelten sollte: Abstrakt und doch stilistisch zugänglich, mehr literarisch als technisch beschrieben, weder wirtschaftlich noch

⁶⁷⁰ Costa, Lúcio: Zitat aus dem *Rapport*: "Das Aufkommen von Armenvierteln ("*favelas*" im Original) sowohl im Weichbild der Stadt als auch in ihrer Umgebung muß verhindert werden. Es ist Aufgabe der NOVACAP (Urbanisierungsgesellschaft), innerhalb des vorgesehenen Schemas gute und billige Wohngelegenheiten für die Gesamtheit der Bevölkerung zu schaffen." S. 14 des Originals (dt. Fassung von Alexander Fils) .

⁶⁷¹ Siehe im Anhang den vollständigen Text von Costas *Rapport* (in deutscher Übersetzung).

soziologisch überlegt, konnte die subtile Rhetorik des Lucio Costa am besten dem politischen Diskurs von Fortschritt und Neubeginn gerecht werden. Weil ziemlich unreal und illusorisch, weil utopisch und attraktiv als ästhetische Konstruktion, wurde Costas Projekt einfach aufgrund seiner Transparenz und Klarheit, vor allem aber dank ihrer propagandistischen Qualitäten ausgewählt.

Das narrative Konstrukt um Brasília (2.1 und 2.2.) antwortete nicht nur auf die Notwendigkeit, das Projekt politisch zu sichern. Der Legitimationsdiskurs produzierte quasi die Gründungsmythen aus gewissen historischen Fakten heraus. Dies verleiht einem zentralen Bestandteil des katholischen Glaubens, wie z.B. die Göttliche Offenbarung einer ist, eine entscheidende Rolle bei dieser politischen Entscheidung. Dem Grundgesetz folgend, brauchte die bereits legendäre Stadt, deren Schicksal längst vorbestimmt war, einfach gegründet zu werden! Aber der mythische Diskurs erschöpft sich nicht in der *deterministischen* Narrative von Legenden und prämonitorischem Traum (2.3). Der Diskurs produzierte eine bestimmte Literatur, die das kollektive *Imaginarium* widerspiegelt, und diese zitiert wiederum ihre eigenen Mythen: territoriale Eroberung, Pioniergeist, neue Nation, die Moderne als Symbol von Entwicklung und die Entwicklung als Voraussetzung für diese Moderne. (2.4) Die Rhetorik um die moderne Architektur wurde im Falle Brasílias zu einer Quelle von Metaphern, zu denen der Staat immer greifen konnte, um das Imaginarium einer monumentalen Schau von Zukunftsvisionen anzuspornen. So wurde der Bauprozess mit einer raffinierten Graphik illustriert (z.B. in der offiziellen Berichterstattung von NOVACAPs *Brasília* und Niemeyers Monatsheft *Módulo*); und von einer präzisen und effektiven *mise-en-scène* (die dramatisch inszenierten Fotoaufnahmen eines Gautherot oder eines Fontenelle) unterstützt, ferner von einer genauen Liturgie, welche die diskursiven Mythen brasilianischer kolonialer Tradition und Religion begleitete. (5.2) Diese Forschungsarbeit sollte veranschaulichen, inwiefern Gründungsprozess und Bau der Hauptstadt von einer konzeptuellen Unsicherheit gegenüber dem herausfordernden, durchaus risikoreichen Experiment beherrscht waren: Eine Unsicherheit, die Selbstbehauptung und Anerkennung verlangte. (5.3) Das Durchdringen vom verbalen Diskurs bis in den symbolisch physischen Raum des schauspielerischen Geschehens der Architektur wird im mahnmalartigen *Museu da Fundação da Cidade* offensichtlich. Hier greift die Diskurssprache nicht auf Kunstmetaphern (Paläste, Skulpturen) sondern entweder zu verbalen und komemorativen Botschaften (die Gründungsmuseumsfassaden, versehen mit Legenden und wörtlichen Zitaten) oder konnotativen Zeichen, die noch explizit und daher verkitscht erscheinen (das *pasticcio*-Bild der Präsidentenbüste an der Ostfassade, das später errichtete *Memorial JK*).

Im vierten Kapitel stand die Diskussion über eine ausgewählte Gruppe von Bauwerken im Mittelpunkt. Dort wurde hauptsächlich auf Niemeyers Strategien für eine *free-form* Architektur eingegangen, welche - gerade emblematisch für Brasília - die *Moderne* plakativ oder kulissenhaft inszenierte. Aus der städtebaulich historischen Perspektive heraus, dass Brasília nach Ansicht mancher Kritiker aufgrund einer "falschen Konzeption" (Holston 1989) bzw. aufgrund der realen und doch überraschenden Entwicklung der Stadt (Eco 1968) das gescheiterte Modell (3.2.2.) einer urbanen Utopie verkörpert, wurde versucht, dagegen zu argumentieren, dass der utopische Ansatz grundsätzlich innerhalb vom Fortschrittsdiskurs stattfindet und weniger - oder gar nicht? - im städtebaulichen Entwurf.

Vom zentralen Raum des *Praça dos Tres Poderes* ausgehend wurde versucht, Niemeyers Monumentalität zu interpretieren; eine Monumentalität, die hauptsächlich ästhetisierend wirkt - Le Corbusier sprach in Brasília von *Barock*.⁶⁷² Selbst eine Inszenierung der Macht, ein Thema das immer wieder u.a. von Bruno Zevi, Paulo Bicca und Max Bill unbedingt mit der ideologischen Regime-Architektur der 1930er in Europa verbunden wurde, bleibt nach Erkenntnis dieser Arbeit in Brasília einfach aus.⁶⁷³ Aus dieser interpretatorischen Abgrenzung heraus war eine poetische Interpretation der *free form* möglich, die hier inszeniert wurde und die beweisen soll, dass die Architektur in diesem komplexen öffentlichen Raum zwar ohne Zweifel eine Konkretisierung des politischen Fortschrittsdiskurses und eine Kulisse für die Machtrepräsentation darstellt, hauptsächlich aber als eine grandios inszenierte Metapher der brasilianischen Moderne interpretiert werden muss.

Die Kritik hat in der Regel zwei Dinge mit großer Selbstverständlichkeit verbinden wollen, vielleicht um mit definitiver Klarheit, mit einer kohärenten Charakterisierung, das Werk von Niemeyer in Brasília zu definieren: Einerseits seine konzeptuellen, meist rechtfertigenden Aussagen, die vor allem in der Zeit *nach* Brasília in der ungewöhnlich langen Laufbahn des Architekten entstanden - u.a. die Prosa "Die Wolken"⁶⁷⁴ über Himmel und Landschaft um Rio de Janeiro als Metapher der Kurven des weiblichen Körpers; andererseits seine Anspielungen auf literarisch-philosophischen Gedanken von Baudelaire, J.P. Sartre oder J. Lacan.

Die vorliegende Studie zielte darauf, zu beweisen, dass die Architektur in Brasília eine

⁶⁷² Vgl. Zitat aus Le Corbusier, Abschnitt 4.2.4.

⁶⁷³ Anregend und doch nur vorbehaltlich anzunehmen ist Carlo Crestis Anspielung - beim Anblick von Giorgis und Ceschiattis Allegorien - auf De Chiricos Landschaften der "*città metafisiche*". Vgl. Cresti, Carlo: *Architettura e città metafisiche*, Milano 2009.

⁶⁷⁴ Siehe Anhang.

plakative, denotative *Moderne* als Symbol des Fortschritts anstrebte. Als wichtigste Argumente für diese These können hier zwei Ergebnisse dieser Forschung zusammengefasst werden:

1. Brasília stellte kein Scheitern eines urbanen-sozialen Anstrebens dar, denn sie wurde niemals urban und sozial wirklich weder geplant noch entworfen.
2. Brasília war ein experimentelles Modell des Idealen einer *Moderne*, und zwar aus der Überzeugung heraus, dass nicht nur die Schönheit der Form prioritär war, sondern dass es genügte, konventionelle Strukturen mit einer *konnotativen*, meist äußerlichen Verhüllung zu versehen, um die Etikette dieser - nie wirklich definierten geschweige denn abgegrenzten - *Idee der Moderne* Authentizität zu gewährleisten. Es ist in diesem Sinne, dass in der vorliegenden Arbeit die Utopie, *l'utopia realizzata* der Triennale 2010 - in der Einführung vorgegebener Ausgangspunkt für diese Debatte - angesprochen werden sollte:

1. Umberto Ecos persönliche Argumentation über das urbane und soziale Versagen von Brasília reiht sich in **die Liste** von Kritikern ein, die selbst überzeugt - aber ungeprüft - immer davon ausgingen, Brasília sei das Ergebnis eines "technisch und geopolitisch sorgfältig geplanten" Projektes gewesen.

“Die Architekten hatten also ganz richtig die Systeme zu erfüllender Funktionen in einer Modellstadt der Zukunft untersucht (sie hatten biologische, soziologische, politische, ästhetische Daten und Bedingungen der Erkennbarkeit und der Orientierungsmöglichkeit, Verkehrsgesetze, etc. einander zugeordnet und sie in die Architektonische Codes übersetzt...”
675

Sind das Ecos typische Argumentationsfiktionen gewesen, die ihm zu einer überzeugenden Erläuterung, immer rhetorisch brillant, verhelfen sollten? Ob jemals der *Plano Piloto* aus einer Zuordnung logischer Kombinationen von Studien und Berechnungen entstanden sein soll, ist noch historisch zu beweisen. Vielmehr war er das Resultat von Lucio Costas raffiniertem Redaktionsstil in seiner Idealisierung einer urbanen Struktur. Eco präsentiert mit rhetorischer Eloquenz den Kontrast zwischen Erwartungen und Realität:

*"Brasília sollte eine Stadt von Gleichen werden, eine Stadt der Zukunft /.../ es läßt sich sagen, daß aus der sozialistischen Stadt, die Brasília sein sollte, das Abbild sozialer Unterschiede geworden ist. /.../ die Gemeinschaftsideologie, die aus dem Stadtnetz und dem Aussehen der Gebäude hervorgehen sollte, hat anderen Anschauungen vom Leben in der Gesellschaft Platz gemacht"*⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ Vgl. Umberto Eco, *La Struttura Assente. La Ricerca Semiotica e il Metodo Strutturale*, Bompiani Milano 1968.

⁶⁷⁶ Eco 1968, S. 353.

Die Diskussion Umberto Ecos ist äußerst illustrativ dafür, inwiefern der Diskurs um Brasília in der frühen Rezeption wahrgenommen werden konnte - besonders, weil Ecos Text bereits 1968 erscheint - und seine semiotische aber auch anthropologische Interpretation von Brasília so klar beleuchtet: Eco übernimmt und wiederholt fast wörtlich die Argumente und die Rhetorik aus Lúcio Costas *Rapport*, d.h. alle später zum leeren Klischee gewordenen Begriffe von der Hauptstadt der Hoffnung, der menschengerechten Stadt als Synthese der Künste, dem Symbol für die Eroberung neuer Territorien usw. Eco irrte nicht, wenn er dem Architekten und dem Stadtplaner von Brasília den Vorwurf machte, bloß ein denotatives System gebaut zu haben, das der späteren Realität der Stadt nicht gerecht werden konnte - also das Scheitern der Stadt als perfekte Hauptstadt. Was aber Eco nicht verstand oder 1968 noch nicht verstehen konnte: Dass die Stadtplaner im Grunde keine Entwicklung der Stadt und keine sekundären (konnotativen) Funktionen voraussehen wollten (d.h. Benutzungskodex für die Integrierung des Habitats in der natürlichen Umgebung, oder die Berücksichtigung der Bewegungsdynamik des Fußgängers usw.). Wenn Eco davon ausging, dass Costa und Niemeyer wirklich aus dem ästhetischen und bautechnischen festen, idealen Entwurf der Stadt eine soziale, kulturelle oder politische Veränderung prinzipiell und überzeugt erwarteten bzw. planten, irrte er sich doch. Und mit ihm Urbanismusforscher und Soziologen wie James Holston (1989), die davon ausgingen, mit dem Masterplan von Brasília sei etwas mehr als ein grundsätzlich im Diskurs konstruiertes, attraktives aber oberflächliches Modell der Moderne versucht worden. Eco behauptet auch:

*"Die Architekten begingen jedoch beide Fehler (also sie haben feste und nicht variable ersten Funktionen - Zweck und Benutzungscode der Gebäude, der Infrastruktur, etc.- und haben die zweiten Funktionen, die Konnotativen - z.B. die Ergebnisse des Gemeinschaftsleben in den Superquadras): Sie hatten blindlings die Funktionen akzeptiert, die unter soziologisch-politischen Gesichtspunkten ermittelt worden waren, und hatten diese in völliger Anpassung denotiert und konnotiert; sie hatten geglaubt, dass schon aufgrund der Tatsache, daß Brasília in der Art gebaut wurde, die die Stadt die Geschichte für ihre eigenen Zwecke zurechtgebogen hätte. Stattdessen haben sie gegenüber der Struktur Brasília die Ereignisse ganz autonom entwickelt..."*⁶⁷⁷

Aus der vorhandenen Dokumentation heraus liegt kein Beweis dafür vor, dass Niemeyer und Costa diese tatsächliche Veränderung als eine soziale Revolution aufgrund ihrer Architektur erwarteten, selbst wenn Lúcio Costa im Rapport rhetorisch eine solche Hoffnung legitimierte

⁶⁷⁷ Eco 1968, S. 354.

(3.1.2), selbst wenn Oscar Niemeyer seine *espetáculo arquitetural* als tröstendes Geschenk für das Volk rechtfertigte. (4.2.4) Der Diskurs um Fortschritt und Zukunftsvisionen war, was das Projekt Brasília betrifft, nicht mit einer wahren Veränderung der Wirtschaft und der sozialen Bedingungen verbunden.

Adrian Gorelik schreibt in einem Aufsatz von 2013:

*"...Sie (Costa und Niemeyer, d.A.) stellten ein Konzept der Architektur vor, welche mit den sozialen und ökonomischen Anforderungen nicht mechanisch übereinstimmte, sondern sich autonom, selbstständig machte in der Zelebrierung ihrer eigenen Existenz."*⁶⁷⁸

Auch Kubitscheks metaphorische Parolen, konkretisiert in seinen Ansprüchen auf Dauer, Ewigkeit, Internationalität von jener offiziellen Architektur - d.h. der metaphysisch unendliche Horizont hinter seinem Palast in der Morgendämmerung wie ein Sirenengesang für das hoffnungsvolle Volk - bleiben rhetorische Figuren.

Alles, was der Forschung bleibt, ist eine denotative, plakativ avantgardistische Architektur in Brasília, die sich als Modell, als Archetyp der brasilianischen Moderne in sich selbst erschöpft, selbst wenn sie manche Fragen offen läßt. Wenn Umberto Eco oben zitierter Text glaubhaft und interessant aussieht, dann, weil Eco dem Architekten und dem Stadtplaner Absichten - wohl auch Ecos eigene Wunschvorstellungen - zuschreibt, die zu seiner Argumentation plausibel, günstig erscheinen.

2. Im Kapitel 4 wurde anhand der Analyse des *Palacio da Alvorada* und der Machtinstanzen am *Platz der Drei Gewalten* versucht zu beweisen, dass Niemeyers "Architektur des Schauspiels" statt die spezifische Funktion der Paläste anzusprechen vielmehr konventionelle Strukturen des internationalen Stils durch eine Art Auszeichnungsfassade die Moderne denotiert (also die Zeichen eines als modern im Zuschauer gespeicherten Codes signalisiert). Die Auffassung, Brasília sei eine Art *Museum der Moderne* ist nicht neu und wird hauptsächlich von Architektursemiologen- und Kritikern wie z.B. dem Argentinier Adrian Gorelik und der Italienerin Luciana Sabóia - um die aktuellsten Autoren zu erwähnen - vertreten. Gorelik sieht in Brasília keine wahre Utopie, weder soziale noch ästhetische, sondern vielmehr ein Denkmal an die *modernidade*, vor dem die Zuschauer eine distanzierte, ehrfurchtsvolle Haltung bewahren sollten, wie vor einem Exponat: Brasília sei eine Art

⁶⁷⁸ Gorelik, Adrián: *Sobre la imposibilidad de (pensar) Brasília*, in: Gisela Heffes, „Utopias urbanas“ Veruvert, Frankfurt Main 2013, S. 359-385.

Kommunikationsmaschine eines Ensembles von Objekten, bei denen die Zeit stehen geblieben ist ⁶⁷⁹. Insofern sei hier auf den kommunikativen, *denotativ-konnotativen* Charakter der Architektur in Brasília hingewiesen: denotativ, sobald man sie als Hinweisschild der primären Funktionen der Paläste und Ministerien sowie des Bürgerplatzes ablesen kann; konnotativ, wenn Fassaden und Volumina als Referenz, als Anspielungselement für die Idee stehen; modernes Objekt, welches alle Erfordernisse erfüllt sind, um als *modern* definiert zu werden. Betrachtet man den symbolischen unendlichen weiten Raum des *civic square* von Brasília, so wird deren plakativer Charakter sofort anschaulich. Dabei hier geht es bei Niemeyer nicht nur darum, die Sinnesfreude von spektakulären Perspektiven eines Gangs durch Betonskulpturen zu erzeugen, zu bewirken, sondern eher darum, die großen Gestalten und Volumina auf eine Art Klischee zu beziehen, um dem Betrachter eine vorexistierende Idee vom Modernen anzudeuten.

Die Kritik hat immer wieder neue Formen ausgesucht, um das ästhetische Problem von Brasília zu erfassen, zu definieren: Entweder spricht man über eine *verfallene, museistische* Architektur - wie z.B. A. Gorelik und L. Sabóia -, eine *touristische* - wie P. Amato - oder über eine kulissenähnliche *plakative Monumentalität*. Amato und Ferrara(2009) bemerken:

"Niemeyer é infatti consapevole di inventare un' architettura turistica per la nuova capitale. Vale a dire una serie di composizioni di grande respiro che rischia di rendere fortemente problematica la relazione tra il costruito e il abitare. /.../" ⁶⁸⁰

In dieser Forschungsarbeit war es wichtig, zu verdeutlichen, dass Brasília ein Werk der Maskierung, der Verpackung und Verhüllung sein könnte. ⁶⁸¹ Denn, wie bereits im Kapitel 4 diskutiert (4.2 und 4.3), steht bei Niemeyer das Konventionelle des internationalen Stils mit einer konnotativen (also assoziativen) Oberfläche deutlich im Vordergrund. Nicht nur die (barockisierende?) *free form* Sprache Niemeyers versucht, eine improvisierte, aufdringliche, ja maskenhafte Moderne zu kreieren, sondern bereits im Masterplan der Stadt kann man

⁶⁷⁹ Gorelik, Adrián: *Brasília, o museu da Vanguarda 1950-1960*, in: "Das Vanguardas a Brasília", UFMG Belo Horizonte 2005, S. 151-187.

⁶⁸⁰ Amato und Ferrara 2005, S. 47.

⁶⁸¹ Mit "Verpackung, Verhüllung" ist hier nicht eine Veränderung des Gegenstandes wie beim *wrapping* von Christo gemeint, der umhüllt, um eine völlig neue Wahrnehmung des Objekts zu erzeugen, mit konnotativen Assoziationen, die sowohl der Stoff als auch die Konturen, Volumina, etc. welche das Objekt vermitteln, also in seiner Autonomie, eines neuen Objekts zu sein. Niemeyers "Gitter" aus *Pilotis* oder Säulen, seine Pseudo-Fassaden wie im *Alvorada* oder im *Planalto*, verkleiden, schmücken den Gegenstand als Bestandteil einer Gruppe, einer Kategorie: die Glas-Box des *Planalto* ist nun durch das Strebepfeilersystem dieselbe Box, gehört aber nun in die Moderne. Mit Maske wird hier nicht die versteckende sondern die betonende gemeint, eine Maskierung, die die Gesichtszüge akzentuiert und zur Geltung bringt.

schon die Notwendigkeit einer Utopie nachspüren (3.2.2.), eine Utopie, die in ihrer Unrealisierbarkeit gerade die formalen Exzesse der Stahlbeton *free form* oft zum Plakativen, bloß Explikativen führt. Oscar Niemeyer selbst versuchte noch fünfzig Jahre später der Welt zu erklären, dass in seiner Architektur schon damals die Poesie der Schönheit viel entscheidender, viel tiefbedeutender war als irgendeinen Gedanke über deren Funktion. In fast demselben intim-anekdotischen Ton jener träumerischen Erzählungen über die mythische Existenz der Stadt beschreibt er diesen symbolischen Augenblick:

"Eines Tages, es war sehr spät in der Nacht, fuhren wir zur Baustelle des Palácio da Alvorada, dessen Struktur bereits fertig war, und wir waren überwältigt, hingerissen. Wie herrlich war der Anblick, denn es schien eine Skulptur zu sein, etwas ohne anderen Zweck als seine eigene Schönheit".⁶⁸²

Niemeyer hatte immer wieder den abstrakten Begriff von Schönheit in den Fokus seiner Erklärungen und Aussagen gestellt, als Grundlage oder Rechtfertigung seines Oeuvres, und zitierte oft den Dichter des französischen Symbolismus⁶⁸³ Charles Baudelaire (1821-1867).

*"Die Vernunft ist der Feind des Denkens, wie Heidegger sagte. Meine Architektur findet die beste Ausdrucksform in Baudelaire's Idee des Barock, wenn er meint: das Unerwartete, die Überraschung und die Emotion des Überwältigenden sind ein wesentlicher Bestandteil der Schönheit"*⁶⁸⁴

Die Schönheit und deren mit der Zeit unausweichliches Verfallen sind zwei Seiten derselben Münze in der niemeyerschen Philosophie. Das kann man etwas konkreter in Niemeyers Konzeption des *Betrachtens* bzw. des *Zuschauens* bei der Fortbewegung durch den bühnenhaften Raum der *Praça dos Tres Poderes*, aber besonders entlang des *Eixo Monumental* leicht nachspüren:

1. In der Konzeption von Le Corbusiers *promenade architecturale*, die im Betrachter eine stets neue Überraschung erweckt (das wurde besonders bezüglich des *Palácio da Alvorada*

⁶⁸² Niemeyer, Oscar: Zitat aus dem Interview im brasilianischen Dokumentarfilm "*Oscar Niemeyer: A vida è um sonho*" Regie Fabiano Maciel, São Paulo 2010.

⁶⁸³ 1886 veröffentlichte Jean Moréas in Paris das Manifest *Le symbolisme*^[2], in dem er die Abneigung der Symbolisten gegenüber einem „klaren Sinn, Deklamationen, falscher Sentimentalität, und sachlicher Beschreibung“ bekundete und als ihr Ziel angab, „das Ideal in erkennbare Form zu kleiden“, dessen „Ziel nicht in sich selbst liegt, sondern darin, das Ideal auszudrücken.“ In Frankreich war die Entstehung des Symbolismus mit der Strömung der Dekadenz und der Kultur des *Fin de siècle* verbunden. Sie sollte aber nicht ausschließlich damit identifiziert werden. Nach Charles Baudelaire waren Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Albert Samain, Arthur Rimbaud, Maurice Maeterlinck und Jean Lorrain wichtige Vertreter des französischen Symbolismus.

⁶⁸⁴ Niemeyer, Oscar: Zitat aus Claudio Bojunga's "*JK, o artista do impossível*", Ed. Objetiva, Rio de Janeiro 2001.

und des *Planalto* im 4.2.3 und 4.3.1 erläutert)

2. Der Passant bzw. Fußgänger, unentbehrlicher Bestandteil von Niemeyers architektonischem Schauspiel, ist nichts anderes als der *Flaneur*, den Walter Benjamin in der dandyhaften Figur von Baudelaire sah, den unermüdlichen Spaziergänger der Boulevards, aber ganz und gar jenen vor der Vergänglichkeit des Lebens und vom Schönheitsverfallen verzweifelte, gequälten Dichter. Eine Bemerkung von Cornelia Klinger (2002) überrascht insofern, als dass ihre Aussage über Baudelaire den Formulierungen von Niemeyer - selbst wenn immer vage oder poetisierend - so nah erscheinen: "Baudelaire feierte nicht einseitig das Flüchtige und Ephemere, sondern er kämpfte um die Vereinigung des Flüchtigen mit dem Ewigen, der Seele und des Körpers" ⁶⁸⁵

Wenn sich unter den Lektüren Oscar Niemeyers Baudelaire's "Les Fleurs du Mal" befand ⁶⁸⁶, ist nicht unwahrscheinlich, dass ihm die Diskussion über Baudelaire von Walter Benjamin ⁶⁸⁷ oder die ästhetische Auseinandersetzung von Baudelaire selbst bekannt waren. Man weiß jedoch nicht, inwieweit Oscar Niemeyer mit den existentiell-symbolistischen Dichtungen von Baudelaire's „Blumen des Bösen“ vertraut war. Er kannte offensichtlich die Schriften des Existentialisten Jean-Paul Sartre (selbst Besucher der Baustelle von Brasília 1959) und des Psychoanalytikers Jacques Lacan, denn diese wurden oft von Niemeyer gleich erwähnt, sobald er über die tragische Sinnlosigkeit menschlicher Existenz auf Erde zu reflektieren versuchte. Der Titel des letzten Interviewfilms von 2009, "Oscar Niemeyer: Das Leben ist ein Hauch", ist insofern kein Zufall.

Adrian Gorelik suggeriert in diesem Sinn, dass Niemeyers Bedürfnis, den Betrachter zu überwältigen, ästhetisch tief zu bewegen - jenen flüchtigen Augenblick von spiritueller Erlösung wie Underwood ⁶⁸⁸ bereits in den 1990er Jahren interpretierte - im Grunde genommen nichts weiter als den Provokationsmechanismus, das *ex novum* der Avantgarde sei. Wenn es stimmt, dass jede avantgardistische Kunst – egal in welcher Form - den Betrachter

⁶⁸⁵ Klinger, Cornelia: *Modern/Moderne-ein irritierender Begriff*, in *Ästhetische Begriffe*, Metzler 2002, S 121 ff.

⁶⁸⁶ *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques,
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.* ⁶⁸⁶

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, 1857

"Du wandelst über Tote, Schönheit, deren du nicht achtest; /unter deinen Juwelen ist das Grauen nicht das Unansehnlichste/ und zwischen deinen liebsten Schmuck-Anhängern/ tanzt der Mord verzückt auf deinem stolzen Bauch". Übersetzung von Friedhelm Kemp, Fischer Bücherei, 1966.

⁶⁸⁷ Vgl. Benjamin, Walter: *Baudelaire oder die Straßen von Paris (1920-1940)* in : "Illuminationen- Ausgewählte Schriften", Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961.

⁶⁸⁸ Underwood, David: *Oscar Niemeyer and Brazilian Free-Form Modernism*, New York 1994.

bewegen schockieren oder befremden sollte, so lässt das sich u.E., im Falle des Oscar Niemeyer, mit dem Aufwecken und Erschüttern eines abgestumpften Großstadtbewohners im Sinne von Georg Simmel⁶⁸⁹ - wie Gorelik suggeriert - nicht vergleichen: Denn wenn der *blasierte*, passiv gewordene Betrachter durch die Überraschung von "inversion, dissonance, architectural off key"-wie es S. Philippou definieren wollte (4.2.3) - aktiv, wach, teilnahmefähig werden soll, so geschieht es in Brasília nicht nur kontemplativ, nicht nur auf emotionaler Ebene. Denn das Architekturschauspiel, das Niemeyer inszeniert - nicht nur in Brasilia sondern später in immer gewagteren, kühnen Projekten - verlangt oder setzt einen sensiblen, wahrnehmungsfähigen, aber am besten vor seiner Kulissen vorbei eilenden und weniger kritischen Zuschauer voraus - Niemeyer erwartete von ihm, und gleichzeitig forderte das Pathos des ästhetischen Erlebnis, lehnte aber radikal, meist herablassend, Kritiken ab. Er baute gewiss für eine internationale Avantgarde, für eine Elite; andererseits wollte aber er dem armen, mittellosen Spaziergänger durch seine spektakulären Kulissen einen Augenblick geistigen Genusses als Trost in seinem Elend anbieten. 1960 dürfte der damals 53-jährige Oscar Niemeyer mit Sicherheit noch nicht derart skeptisch gedacht haben wie seine Aussage (mit einem beinahe zynischen Unterton), gleich in den ersten Sequenzen von Fabiano Maciels Dokumentarfilm aus 2009 konstatiert:

*"Ich bin mir sicher, daß wir dem Armen nichts anbieten werden. Sie können kurz (vor den Bauten) anhalten und einen Moment von Genuß, von Überraschung, vom Neuen erleben...Sollte diese Architektur eines Tages doch einen sozialen Zweck verfolgen, dann kann sie ihre richtige Ziele erreichen. Für den Augenblick aber sitzt der Arme bloß weiter in seiner Favela."*⁶⁹⁰

Die Tatsache, dass sensible Forscher des niemeyerschen Oeuvre wie David Underwood (siehe Abschnitt 4.2.4) oder Norma Evenson Brasilia in ihrem Anspruch auf zeitlose formale Schönheit gern als seine existentielle Antwort auf das Vergängliche, auf die Fragen spiritueller Bedürfnisse nach Gutem und Schöнем gegenüber dem Elend und der Sinnlosigkeit des Daseins unbedingt interpretierten, sagt nach Ansicht des Verfassers wahrscheinlich nur, wie wichtig es für den sensiblen Zuschauer von Niemeyers monumentalem Schauspiel ist, hinter den Requisiten, hinter dem gewaltigen Versuch, das Moderne, das Schöne zu erzeugen, eine

⁶⁸⁹ Simmel hatte in seinem Aufsatz von 1903 "Die Großstädte und das Geistesleben" davor gewarnt, wie der Mensch durch die neurotisierende, sinn- und sensationsüberfüllte Welt "blasiert" wird, d.h. wahrnehmungssatt und gleich wahrnehmungsunfähig, gleichgültig und behauptete, die Moderne sei gerade schuldig daran: "*Daß der Stadtmensch einen Schutz in der Blasiertheit sucht, ist ein Symptom der Tragödie des modernen Lebens*". Zitiert in Goreliks Aufsatz *Brasília, Marco della Modernità 1950-1960*, in: Casabella, anno 71, Nr. 3 marzo, Milano 2007, S.13-21.

⁶⁹⁰ Niemeyer, Oscar: Zitat aus dem Interview im Fabiano Maciels Dokumentarfilm "*A vida è um sopra*", 2010.

tiefer Antwort finden zu können. Pierandrea Amato formuliert es so:

"È forse la dimensione del meraviglioso che avvolge le opera di Niemeyer il motivo che lascia interdetti di fronte alla sua poetica kubrickiana e surrealista: osservare, maneggiare, visitare, studiare la sua opera lascia, in ultima istanza, una curiosa sensazione di avere mancato l'oggetto cercato."

"Es ist wahrscheinlich die Dimension des Wunderbaren, das das Werk von Niemeyer umhüllt, der Grund weshalb wir vor seiner surrealistischen Poetik à la Stanley Kubrick überwältigt werden: Niemeyers Bauwerke zu beobachten, zu begreifen, zu besichtigen, zu studieren hinterläßt letztendlich in uns das seltsame Gefühl, das gesuchte Objekt verpaßt zu haben." ⁶⁹¹

Die Regierungsbauten Brasílias können als Beweis für die Umsetzung von Niemeyers schöpferischer Freiheit dienen, für die Verwirklichung seiner eigenen Phantasien, für die Realisierung eines brasilianischen Traums. Dagegen scheint der Diskurs über Fortschritt nichts weiter als die rhetorische Legitimierung für das modernistische Experiment. Juscelino Kubitscheks *Developmentalism* blieb insofern keine isolierte theoretische Rhetorik und versuchte sich in eine inszenierte Architektur umzusetzen. Viele Kritiker, wie z.B. Bruno Zevi, sahen jedoch in Brasília bereits die Krise und die Dekadenz der Moderne. Insofern konnte der Fortschrittsdiskurs sich durch eine futuristische Bauinszenierung selbst bestätigen, die aber nicht ausreicht - wie u.a. Adrian Gorelik bemerkte -, um in Brasília eine dauerhafte solide Moderne zu schaffen. Vielmehr konstruierten Costa und Niemeyer eine Poetisierung der brasilianischen Vorstellung einer Demokratie in einer flüchtigen *mise-en-scène*, die den Zuschauer - Niemeyers wesentlicher Bestandteil und Protagonist seiner Inszenierung - bewegt aber unkritisch in Erstaunen versetzen soll.

Bei dieser Betrachtungsweise bleibt der *ideologisch* und *künstlerisch* engagierte Ansatz möglicherweise nur eine Frage des rhetorischen Diskurses, nur eine Art poetischer Episode. Brasiliens neue Hauptstadt wurde wirklich als demokratisches Vorbild weder gedacht noch geplant, sondern als ein notwendiges und sehr unsicheres Experiment. Anstatt ein Beispiel für kulturellen und sozialen Fortschritt zu sein, wie in den kubitschekschen legitimierenden Parolen, bleibt Brasília - um den provokativen Ausstellungstitel der Triennale di Milano 2010 zu zitieren - doch keine *realisierte* Utopie, sondern nur ein maskenhaftes, faszinierendes Bühnenbild.

⁶⁹¹ Amato und Ferrara 2009.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

ABRAHAM, Luis H. 1989

Modernidade arquitetônica e teoria do Poder do Estado em Brasília., Diss. Universidad de Campinas, 1989

ABREU GOMES, Ana Lúcia 2013

Brasília nos Filmes da NOVACAP. Universidade de Campinas, São Paulo, 2013,
www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/.../321. Zugriff 14.06. 2016

ACEBILLO, Joseph 2007

Twilight of the Plan: Brasilia and Chandigar. Ausstellungskatalog, 2007

AGGIO, Regina 2005

Cinema Novo 1954-1964, Diss. Universität Hamburg, Remscheid 2005

ALBERA, Paolo 1939

Memorie biografiche di Don Bosco, Torino 1939

ALBERT, Marie Douce 2013

Niemeyer: architecte d'un siècle., in "L'architecture d'aujourd'hui" hors serie, Paris (TU Berlin), 2013

ALEXANDER, Robert J. 1991

JK and the development of Brazil, University of Ohio, 1991

ALMEIDA DOS SANTOS, Airles 2015

O Modernismo Paulista nos anos 20 e a brasilidade no movimento Antropofágico, Univ. Federal de Sergipe, 2015, in: webartigos.com

ALVES DE ABREU, Alzira 2015

A ação política do intelectual do ISEB, in: C. Navarro 2015, S. 97.113

ALVEZ DE SOUZA, C 1960

Brasilia Nouvelle Capitale du Brésil in L'Architecture d'Aujourd'hui n.80 S. 49,

ALVES PEREIRA, Miguel 1997

Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer, Universidade de Brasília, 1997

AMATO, Pierandrea. und FERRARA, Federica. 2009

Oscar Niemeyer: architettura e filosofia. Università di Messina, Aracne, Roma, 2009

AMARD, Aracely (Hrsg.) 2005

Bruno Giorgi 1905-1993, Editions Pinacothèque, Rio de Janeiro 2005

AMORIM GUERRA, Rose Mary 2010

O governo JK e a revista Manchete. A criação de mito dos Anos Dourados, in: Anais da Biblioteca Nacional. Vol. 128, 2008, Rio de Janeiro 2010

ANDREAS, Paul (Hrsg.) 2003

Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, Anlässlich der Ausstellung im Deutschen

- Architektur Museum Frankfurt am Main, 2003
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana 2014
Marcel Gautherot na revista "Módulo" in: Anals of Museu Paulista, Vo. 22, Nr. 1. Jan 2014. S. 11-79
- AQUINO, Flavio de 1952
Tres Fases do movimento Moderno, Min. de Educação e Saude, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro 1952
- ARANTES, Pedro Fiori 2004
Reiventando o canteiro de obra, in "Arquitetura moderna brasileira", Phaidon, London 2004
- ARCHIVO NACIONAL do Distrito Federal 2010
A Construção de Brasília, Film aus der Ausstellung "Capitais da Bossa Nova", 2010, 56 Min.
- ARGAN, Giulio Carlo 2003
Arquitetura Moderna no Brasil, in. Xavier "Depoimento de uma geracao" 2003, S. 48-52
-
- 1969
Brasilia, in: *Projetto e Destino*, Universidad Central de Venezuela, 1969
-
- 2003
Arquitetura Moderna no Brasil (1954). In: Xavier, "Depoimento de uma Geração", 2003 S. 48-52
- ARNAU, Frank 1960
Brasilia, Phantasie und Wirklichkeit. Prestel Verlag, München, 1960
- ARTIGAS, Vilanova 1958
Revissão crítica de Oscar Niemeyer, in: Xavier "Depoimentos de uma..." Revista Acrópole, Sao Paulo 1958, S. 237
- BAAN, Iwan 2010
Brasilia- Chandigarh: Living with Modernity. Lars Müller Verlag, Baden, 2010
- BACHELARD, Gaston 1957
La poétique de l'espace, Paris 1957
- BAILBY, Edouard 1993
Niemeyer par lui meme. L ,architecte de Brasilia parle a E. Balby, Paris 1993
- BALDUCCI, Alessandro/ SPINELLI, Luigi (Hrsg.) 2010
Brasília, Un 'Utopia realizzata, 1960-2010 Ausstellungskatalog, Triennale di Milano, 2010
- BANHAM, Reyner 1975
Age of the masters: A personal view of modern architecture, London, architectural Press, 1975
-
- 1967
El Brutalismo en Arquitectura, Ed. Gili, Barcelona 1967
- BARATA, Mario 1985
Monumentos de Bruno Giorgi
 Ausstellungskatalog, SKultura Galeria, Sao Paulo 1985
- BARCI, Leonardo 1998
Arquitetura da modernidade em Belo Horizonte. Ed. UFM Minas Gerais, 1998

- BARDI, Pietro Maria 1984
Lembrança de Le Corbusier: Athenas, Italia, Brasil, Sao Paulo 1984, S. 114.
- BACHELARD, Gaston 1957
La poétique de l'espace, Paris 1957
- BARKI, José 2005
A invenção de Brasília: o Risco de Lúcio Costa. In: Revista de Pesquisa e Urbanismo, Sao Paulo, USP No. 2, 2005
- BARTHES, Roland 1957
Elements de sémiologie, Paris 1957
- BAUDELAIRE, Charles 1857
Les Fleures du Mal, Originaltext und deutsche Fassung von Friedhelm Kemp, Fischer, Hamburg 1966
- BAUMBERGER, Christoph 2010
Gebaute Zeichen. eine Symboltheorie der Architektur, aus der Diss. Univ. Zürich 2009, Frankfurt Main 2010
- BENEVOLO, Leonardo 1978
Geschichte der Modernen Architektur, DTV 1978
- BENJAMIN, Walter 1935
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
 Suhrkamp 2010
 _____ 1937
Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Suhrkamp, Frankfurt Main 1974
 _____ 1961
Illuminationen-Ausgewählte Schriften, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961
- BENSE, Max 1965
Brasilianische Intelligenz, Limes, Wiesbaden 1965
- BICCA, Paulo Renato 1985
Brasília, mitos e realidades in: „Brasília, ideologia e espaço urbano“ Ed. Projeto, Sao Paulo 1985
- BILL, Max 1953
Architect, Architecture and Society (1953) in: *Oscar Niemeyer, eine Legende der Moderne*, Ausstellungskatalog
 _____ 1954
O arquiteto, a sociedade in: Xavier, “Depoimento de uma...” 1994, S. 18
 _____ 1954
Report on Brazil, in: "Architectural Review", October 1954, S. 239
- BO BARDI, Lina, 1958
O Museu da Arte Moderna de Sao Paulo 1957, in: Cavalcanti, “Quando o Brasil era moderno“, S. 170 ff.
 _____ 1967
Le Corbusier e America Latina, in: *Mirante das Artes*, No. 1, Sao Paulo Februar 1967

- BOJUNGA, Claudio 2010
Brasília: o caso Juscelino Kubitschek, min: *Revista de Historia e Geografia Brasileira* Bd. 171, 2010, 449, S. 93-109, Rio de Janeiro 2010
 _____ 2001
JK, O artista do impossível, Editorial Objetiva, Rio de Janeiro 2001
- BONEMY, Helena (Hrsg) 2001
Constelacao Capanema. Intelektualis e politicos, Editora FGV, Rio de Janeiro 2001
 _____ 2010
Utopias da Cidade: Capitais do Modernismo in: Gomes de Castro, „O Brasil de JK“, FGV Editora, Rio de Janeiro 2010
- BONITO OLIVA, Achille 2010
La natura secondo De Chirico, Catalogo della Esposizione Palazzo delle Arti, Roma 2010
- BORGES BRASILEIRO, Vanessa 2004
Utopia e espanto no espaço de Brasília in: *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*. Vol. 11, No.. 12 S. 139-156, Belo Horizonte 2004
- BOURNE, Richard 1969
Political leaders in America Latina, Pelican Books, Middlesex, 1969
- BOTEY, Joseph Maria 1997
Barock in Beton. Zum Werk von Oscar Niemeyer in: „O. Niemeyer, Works and Projects“ Ed. Gustavo Gil, Barcelona 1997
- BOTEY, Joseph Maria 1996
Oscar Niemeyer. Obras y proyectos Ed. Gustavo Gil, Barcelona 1996
- BRAGA, Milton 2010
O concurso de Brasília. Sete projetos para uma capital, C.Naify, Sao Paulo, 2010
- BRAUN, Anna Ma. 2008
Betonbau & architektonische Identität 1900-1970, Stuttgart 2008
- BRITTO, Jomard 1966
Do Modernismo à bossa nova, Ed. Civ. Brasileira S.A. Rio de Janeiro 1966
- BRUAND, Yves 1961
L'experience de Brasilia in: *L'information d'histoire de l'art*. 6.1961 S. 11-120
 _____ 1999
Arquitetura contemporanea no Brasil, Ed. Perspetiva, Sao Paulo 1999
- BRUNA, Paulo 2017
Quatro ensaios sobre Oscar Niemeyer, Sao Paulo 2017
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio 1979
Tentativas de mitologia, Ed. Perspetiva, Sao Paulo 1979
- BURRI, René 2011
Brasília. Fotografien 1958-1997, Scheidegger & Spiess, London 2011

CABRAL, Helo 1956

Isto é Brasília, in: „O Cruzeiro“, Rio de Janeiro 05.12. 1951
O episódio de Pampulha, in: *Modulo*, No. 4, März 1956, s. 32.36

1958

Forma estática, forma estética, in: *Módulo* N. 10, Agosto 1958, S. 2-6

CAPANEMA, Gustavo 1958

Sobre o Ministerio de Educacao, in: *Módulo*, No. 85 ,1958, S. 28-32

2009

O Congresso Internacional de Críticos de Arte, Brasília 1959 e sua difussao em revistas:
R. Segré „Congresso Internacional...“ 2009, S. 287-304

CARDOSO DE CASTRO, Henrique L. 1960

Brasília e o desenvolvimento nacional. Tese para o ISEB., D.A.S.P. Serviço de Documentacao, Rio de Janeiro 1960

CARDOZO, Joaquim 1956

Dos episódios na história da arquitetura moderna in: *Módulo* N. 4 marzo 1956 S. 32.36

CARRANZA, Luis 2011

Modern Architecture in Latina America. Art, Technology and Utopia, University of Austin, Texas, 2011

CARVALHO de Magalhaes, Roberto 1990

L'edificio Copan a Sao Paulo, in: *Critica d'arte* 6. Ser 55 1990, S. 78-80

CASTRO, Henrique 1960

Brasília e o Desenvolvimento Nacional, DASP Rio de Janeiro 1960

CASTRO, Ruy 2011

Bossa Nova. The sound of Ipanema. Eine Geschichte der brasilianischen Musik, Höfen, Missouri, USA, 2011

CAVALCANTI, Lauro 2001

Quando o Brasil era moderno 1928-1960. Guia da arquitetura, Aeroplano Ed., Rio de Janeiro 2001

2003

Oscar Niemeyer und die brasilianische Tradition der Moderne, in: „Oscar Niemeyer, eine Legende...“, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt Main 2003

2006

Moderno e Brasileiro. 1930-1960, Brasília 2006

2010

Le Corbusier, o Estado Novo e a formacao da arquitetura brasileira, in: Abilio Guerra (2010), S. 209

2014 (Hrsg) *Oscar Niemeyer. Clásicos e Inéditos. Sao Paulo-Rio de Janeiro*

2014, Aus stellungskatalog Itaú Cultural/ Fudacao Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro 2014

CAVALCANTI, Lauro /EL-DAHDAH, Fares 2009

Roberto Burle Marx. 100 Anos, Ausstellungskatalog Rocco Ed. Rio de Janeiro 2009

CENTRO CULTURAL Banco do Brasil 2010

Brasília, Síntesis das artes, Ausstellungskatalog, Brasília 2010

- CHAIA, Vera 2011
Brasílias politische Dimension, in: "Archiv-Utopia", Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel, 2011, S. 147-154
- CHAUI, Marilena 2000
Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária, Ed. Fundação P. Abramo, São Paulo 2000
- CHILCOTE, Ronald 2014
Intellectuals and the search of national identity in 20th Century-Brazil, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2014
- CHOAY, Françoise 1990
Une capitale prefabriquée. Brasília, in: L'Oeil, 199, 59 S. 76-83
- CLERGUE, Lucien 2013
Brasília 1962-1963, Ostfildern 2013
- COELHO, Marcelo 1989
Brasília e a ideologia Nacionaldesenvolvimentista, Diss. FFCIH, Universidade de São Paulo, 1989
- COELHO NETO, Mário 1995
Moderno e pós Moderno. Modos e versões, São Paulo 1995
- COHEN, Marleine 2005
Juscelino Kubitschek, o „Presidente Bossa Nova“, Ed. Globo, São Paulo 2005
- COMAS, Carlos 2006
Brasília quadragenária: a paixão de uma monumentalidade nova.
 IX Seminário História da Cidade e o Urbanismo Univ. de São Paulo, 2006
 2007
A legalidade da diferença, in: *Revista de arquitetura e Urbanismo*, número especial 2007
 USP-FAU, São Paulo 2007
- CORBISIER, Roland, 1960
Brasília e o Desenvolvimento nacional, Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Rio de Janeiro 1960
- CORDEIRO, Renato 2002
Bossa Nova, uma nova afinacao, in: Wander Melo, „JK, margens da modernidade“, 2002, S. 119
- CORNISH, Edward 1991
Bulding Utopia: Lessons from Brasília, in: "The Futurist" 07. London 1991
- CORONA, Eduardo 2001
Oscar Niemeyer, uma lição de arquitetura, Univ. de São Paulo-FAU, 2001
- COSTA COUTO, Ronaldo 2011
Brasília Kubitschek de Oliveira, Ed. Record, Rio de Janeiro 2011
- COSTA, Lúcio 1939
O Pavilhão de Brasil em New York, in: *AU Arquitetura e Urbanismo*, Mai –Juni 1939, S. 16-26
 1952
Arquitetura brasileira, Cadernos de Cultura do Ministério de Educação e Saúde, Rio de

- Janeiro 1952
 1953
 _____ *Oportunidade perdida*, in: *Manchete* No. 6t3, 04.07.1953
 1957
 _____ *Relatório do Plano Piloto de Brasília*, Zeichnungen und Begleittext als Bewerbungunterlagen zum Projekt der Hauptstadt, Archivo Público Federal, Brasília, 1957.
 1959 *A arte e a educação*, in: NOVACAP, Memórias do Congresso Extraordinário AICA, Rio de Janeiro 1959
 1962
 _____ *Sobre arquitetura*, Centro estudios universitários de arquitetura, Porto Alegre 1962
 1971
 _____ *Lucio Costa nao quer rever Brasilia*, in : *Acrópole* n. 38. S. 35-36, 1971
 1974
 _____ *Consideracoes em torno do Plano Piloto de Brasilia*, p. 21-28 Senado Federal Brasilia, 1974
 1975
 _____ *Relato pessoal*, in: *Módulo* No. 40, 09. 1975, S. 23-25
 1985
 _____ *Brasilia, cidade que inventei*, in: Relatório do Plano Piloto, Governo do Distrito Federal, ^ Brasília 1985
 1987
 _____ *Presença de Le Corbusier* (1987), in: „Lucio Costa, Registro de uma vivência“, 1995, Sao Paulo 1995
 1995
 _____ *Entrevista*, in: *Folha de Sao Paulo*, 23.07.1995

 1999
 _____ *Documentos de trabalho*, IPHAN-Ministerio de Cultura,, Rio de Janeiro 1999
 1995
 _____ *Registro de uma vivência (textos autobiográficos)*, Editora Empresa das Artes, Sao Paulo 1995
 2001
 _____ *Témoin et acteur (Memoiren)*, Ecole d'Architecture de Saint-Etienne, Presses universitaires, Saint-Etienne 2001

 CREASE, David 2016
 _____ *Progress in Brasília*, in; *The Architectural Review*, vol. 131 n. 782, 1972 S. 256-62 of Minho, Portugal 2016

 CRESTI, Carlo 2009
 _____ *Architettura e città metafisiche*, Milano 2009

 DAHDAH, Farés-el 2004
 _____ *Brasilia: the project of Brasilia*, in, *Shaping the city* 2004, S. 41-56
 2005
 _____ *Lucio Costa, Brasilia's Superquadra*, Munich, Prestel Verlag, 2005

 D'ANGELO, Martha 2006
 _____ *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*, in : *Estudos Avançados* 20 (56), 2006

 DECCKER, Zilah Q. 2001
 _____ *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*, Spon Press, New York, 2001

 DE SANTOS, Michele 2008
 _____ *A construção de Brasília nas tramas, imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)*, Univeridad de Brasília, Postgraduate These, 2008

- DE SOUZA, Eneida 2007
Arte e Estado. JK reinventa o Moderno, in: Wander Melo, „JK, margens da modernidade“, S. 107, Rio de Janeiro 200
- DI BIAGI, Paola 1998
La Charte d'Athene. Manifesto. in.: *La Carta di Atene*, Roma 1998, S. 25-32, 1998
- DORFLES, Gillo 1971
L'architettura moderna, Garzanti, Milano 1971
- DORIGATI, Remo 2010
Come le forme nascono del vuoto, in: „Brasilia un'utopia realizzata“, Triennale di Milano Ausstellungskatalog, Milano 2010, S. 102 ff.
- DOURADO, Autran 2000
Gaiola aberta: tempos de JK e Schmidt, Rocco, Rio de Janeiro 2000
- DUARTE DA SILVA, Luis 1997
A construcao de Brasília: modernidade e periferia, Universidade de Goiânia 1997
- DURAND, Gilbert 2000
Mythe, Thèmes et Variations, Ed. de Browner, Paris 2000
- DURAND, José Carlos 1989
Artes Plásticas, arquitetura e classe dirigente no brasil 1855-1985, Ed. Perspetiva. USP, Sao Paulo 1989
- DUVERNOY, Sylvie 2003
Il disegno di una città moderna: l'esempio di Brasilia, in: *Materia e Geometria* 22. 2002 (2003) 1. S. 283-288
- ECO, Umberto 1968
La struttura assente. Introduzione alla Semiotica, Bompiani, Milano 1968,
- ELIA, Gian Francesco 1993
Città del potere. Aspetti strutturali di Brasilia, Servizio ed. universitario Univ. di Pisa 1993
- ELIADE, Mircea 1961
Mythos, Träume und Mysterien, Salzburg 1961 Amaral, Aracy (Hrsg)
- EMBASSADE DU BRÉSIL 1959
Brasilia et le Brésil, Office du Brésil, Paris 1959
- EPSTEIN, David 1973
Brasilia, plan and reality, Univ. of California Press, Berkeley 1973
- ESTRELA, Claudia 2006
Une sage technologie: Les formes structurelle dans l'architecture de Brasilia in: Monnier "l'Epanouissement d'une Capitale....", Paris 2006, S. 65 ff
- EVENSON, Norma 1968
The Symbolism of Brasilia, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 27, 1968 S. 222
-
- 1969
Le Corbusier. The Machine and the Grand Design, Grendel Books, Berkeley, 1969
-
- 1970

- Le Corbusier: the machine and the grand design*, London, 1970
-
- 1973
Two capitals: Rio de Janeiro and Brasília, Yale University Press ,New Haven 1973
- ESPADA, Eloisa 2010
As construções de Brasília, Rio de Janeiro, 2010
-
- 2011
Marcel Gatherot: Monumentalidade e sombra, Univ. de sao Paulo, 2011
- ESSVEIN DE ALMEIDA, Guilherme 2012
Palácio da Alvorada. Um resgate documental e analítico. Diplomarbeit FAU Univ. Rio Grande do Sul, Porot alegre 2012
- FERNANDES, Ines Palma 2003
Building Brasília: Modern Architecture and National Identity in Brazil, Princeton University, 2003
- FERREIRA GULLAR 1999
Grupo Giorgi, en Itau Cultural .Tridimensionalidade. Arte brasileira so Século XX, Sao Paulo 1999
- FERREIRA MARTINS, Carlos 2010
Identidade nacional e Estado no projeto modernista , in: Abilio Guerra (2010) S. 279 ff.
- FICHER, Sylvia 1982
Arquitetura moderna brasileira, Grupo Editor Univ. de Brasília, Brasília 1982
- FILS, Alexander (Hrsg) 1982
Oscar Niemeyer. Selbstdarstellung, Kritik, Oeuvre, Fröhlich u Kaufmann, Berlin 1982
-
- 1988
Brasília. Moderne Architektur in Brasilien, Beton-Verlag, Stuttgart 1988
- FISCHER, Sabine von 2008
Subtile Maßtäblichkeit: Regierungs- und Justizpalast in Brasilia von Oscar Niemeyer 1958-1960, in: Werk, Bauen+Wohnen 2008, 6, S. 36-37
- FLUSSER, Vilé 1994
Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen, Bollmann, Mannheim 1994
- FORTY, Adrian 2012
Concret and Culture, Reaktion Books Kondon 2012
- FOSTER DULLES, John W. 1996
Carlos Lacerda, a Brazilian Crusader, Univ. of Texas, Austin 1996, S. 291-292
- FRAMPTON, Kenneth 1980
Modern Architecture, London 1980
-
- 1993
Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen, München 1993
-
- 2002
Le Corbusier, Harry N. Abrahms, New York 2002
-
- 2010
Building Brasília, Thames & Hudson, London 2010
- FREITAS, Conceição 2007

- A invenção - Cinquenta anos do projeto de Lúcio Costa*, in: *Jornal Correio Brasiliense*, 16.03.2007. S. 1-8 Brasília, 2007
- FREITAS, Grace de 2007
Brasília e o projeto construtivo brasileiro, J. Zahar Ed., Rio de Janeiro 2007
- FREYRE, Gilberto 1960
A proposito de Brasília, in: „O Cruzeiro“, 19.03. 1960, S. 112
 1968
Brasis, Brasil e Brasília, Record Editores, Rio de Janeiro 1968
 2011
Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal 51. ed., 5. reimpr. ,Global Ed., São Paulo 2011
- FRIEDLAND, Alice 2010
Modern architecture for the American Century, in: *Places*, the Design Observer Group, 22.06.2010, S. 18
- FUNARTE 1983
Os cine jornais sobre o periodo da construcao de Brasilia, SPAHN Pro Memoria, Rio 1983
- FUTAGWA, Yuko /Spade, Rupert 1971
Oscar Niemeyer, Thames & Hudson, London 1971
- GARZES, Lucília 2010
Brasília, do concreto ao sonho, São Paulo 2010 S. 7-8
- GAST, Klaus-Peter 2000
Le Corbusier. Paris-Chandigarh, Birkenhäuser Verlag, Basel 2000
- GAYLORD, Donald 1991
The Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) and developmental nationalism , in *Brazil 1955-1964*, (Microfiche Ausgabe 1992), Diss. University of New Orleans, Los Angeles, 1991
- GICOVATE, Moisés 1959
Brasília, uma realização em marcha, Edicoes Melhoramentos, Sao Paulo 1959
- GIEDION, Sigfried 1960
The Shaping of Urban Space, atti del seminario, Graduate School of Design Harvard University, Cambridge 1960
- GIDEON, Siegfried 1956
O Brasil e a arquitetura moderna, in: H. Mindlin, „Modern Architecture in Brazil“, 1956
- GIDEON, Siegfried /LEGER, F. /SERT, J.L. 1948
Nine points of Monumentality, in: *Architectural Review* 104, Nr. 621 Sept. 1948, S. 17
- GIORGI, Bruno 1989
Depoimento: Programa de Historia oral de Brasília. Arquivo Publico Dsitrito Federal, 1989
- GOMES DA SILVA, Elcio 2009
Congresso Nacional: da documentacao técnica à obra construida, in: *mcd. Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte 2009
- GOMEZ DE CASTRO, Angela (Hrsg) 2002

- O Brasil de JK*, FGV, Rio de Janeiro 2002
- GOMES DE CEBALLOS, Viviane 2005
A construção histórica e historiográfica de Brasília, Master Instituto de História, Univ. de Campinas, (Sao Paulo), 2005
- GOMEZ SANTOS, Pedro A. 2002
A classe média vai ao paraíso. JK em „Manchete“, Pontifícia Univ. Católica RGS, Porto Alegre 2002
- GOODMANN, Nelson 1989
Wie Bauwerke bedeuten, in: "Revisionen, Philosophie und andere Künste und Wissenschaften", Frankfurt Main 1989, S. 49-70
 1997
Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt Main 1997
- GOODWIN, Phillip 1943
Brazil Builds. Brazilian Architecture 1642-1942, Ausstellungskatalog, MoMA, New York 1943.
- GORELIK, Adrián 2005
Das Vanguardas à Brasília: cultura urbana e arquitetura na America Latina. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2005, S. 151 ff.
 UFMG Belo Horizonte 2005, S. 151-187
 2007
Brasília, marco della modernità, in: *Casabella* 753 anno 71, Nr. 3 marzo 2007, S.13-21 Milano 2007
 2013
Sobre la imposibilidad de (pensar) Brasília, in: Gisela Heffes, „Utopias urbanas“ Veruert, Frankfurt Main 2013, S. 359-385
- GOROWITZ, Matheus 1985
Brasília, uma questão de escala, Rio de Janeiro 1985
- GOVERNO DEFERAR DO BRASIL 1960
Programa das solenidades de instalação do Govêrno Federal em Brasília : 21 de abril de 1960, Rio de Janeiro, abril 1960
- GROPIUS, Walter 1953
O Brasil: um vigoroso momento, in: *Architectural Review* V.. 116, No. 694, S. 236, London 1953
- GUERRA, Abilio 2010
Textos fundamentais sobre a história da arquitetura brasileira, Sao Paulo 2010
- GUERRA, Jacinto 2005
JK, um comício em Goiás. Revelacoes de Affonso Heliodoro. Ed. Thesaurus 2005
- HELIODORO, Affonso 1996
O Memorial JK 1981, Verano Editores, Brasília 1996
- HENNINGS, Werner 2016
Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jh., Transcript Verlag, Bielefeld 2016

- HESS, Alan 2006
Oscar Niemeyer: Bauten für die Öffentlichkeit, Deutsches Verlag Anstalt, München 2006
 _____ 2006
Oscar Niemeyer: Häuser, Deutsches Verlag Anstalt, München 2006
- HITSCHCOCK, Henry-Russell 1932
Der Internationale Stil 1932, Braunschweig 1985
 _____ 1948
In search of a new monumentality, in: *Architectural Review*, 104 Nr. 621, Sep. 1948, S. 117-128, 1948
- HOLANDA, Federico de 2002
O espaço de exceção, Editorial Univ. de Brasília, Brasília 2002
 _____ 2010
Brasília, cidade moderna, cidade eterna, Univ. de Brasília, 2010, S. 101
- HOLFORD, William 1959
Problemas y perspectivas de Brasilia, in: *Módulo 15*, 1959
- HOLSTON, James 1989
The modernist city: an anthropological critic of Brasilia, University of Chicago, 1989
 _____ 2008
Insurgent Citizenship. Disjunctives of democracy and modernity in Brazil Princeton University 2008, <http://press.princeton.edu/titles/8533.html>
 _____ 2010
Libertem o espirito de Brasília, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro 2010
- HUGHES, Henry M. 2014
Art, criticism comes of age: Brasilia AICA and the Extraordinary Congress of 1959, 8th. DoCoMomo Congress, Rio de Janeiro 2014
- HUSE, Norbert 1990
Le Corbusier, Berlin, 1990
- IANNI, Otávio 1992
A idéia do Brasil Moderno, Brasiliense, Sao Paulo 1992
- IMESCH, Kornelia 2014
Utopie et réalité de l'urbanisme: La Chaux-de-Fonds, Chandigarh, Brasilia, Gollion infolio c, 2014
- I.B.B. Charlottenburg 1957
Interbau, Ausstellungskatalog, Berlin 1957
- IPHAN 2008
Palácio da Alvorada, IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Brasília 2008
- INOJOSA, Márcio Leonardo 2010
O sistema estrutural na obra de Oscar Niemeyer, in: *Mecánica computacional Vol, XXIX*, 15-18 Noviembre, USP-FAU Sao Paulo 2010
- INSTITUTO CULTURAL Uruguayo-Brasileiro 1959
Juscelino Kubitschek, el hombre y su obra, ICUB, Montevideo 1959

INSTITUTO MOREIRA SALLES 2014

Brasiliens moderne. Fotografien 1900-1964 Ausstellungskatalog, Berlin Sept. 2013. Jan 2014

INSTITUTO Tomie Ottake 2007

Oscar Niemeyer: 100 anos, 100 obras, FAU UFRJ, Rio de Janeiro 2007
2019

Oscar Niemeyer (1907-2012). Territórios da Criação, Ausstellungskatalog, Rio de Janeiro, April-Mai 2019

JAGUARIBE, Helio 1960

O ISEB e o Desenvolvimento Nacional, in: Caio Navarro (2005), S. 31-42, 2005

JEANNERET-GRIS, Charles genn. Le Corbusier (Siehe LE CORBUSIER)

JENCKS, Charles 1977

The Language of Pos-modern Architecture, Rizzoli, New York, 1977

JESI, Furio 1973

Il Mito Mondadori, Milano 1973

JOBIM, Antonio Carlos /DE MORAES, Vinicius 1959

Sinfonia da Alvorada Audio-CD, él -Cherry Red Records, London 1961

JOLY, Pierre 1973

Niemeyer joue avec la faucille et le marteau, in: L'oeil 1973, 219. S. 58-63

KATINSKY, Julio 1973

Técnica e arte na obra de Oscar Niemeyer (1973), in: *Revista de Arquitetura e Urbanismo* FAU-USP, numero especial 2007

1990

Leituras de arquitetura, viagens e projetos, Sao Paulo FAU-USP

1991

Brasília em tres tempos: a arquitetura de Oscar Niemeyer na capital, Ed. Revan, Rio de Janeiro 1991

KERN DOS SANTOS, Iara (Hrsg) 1984

De Akenaton a JK, Brasília 1984

KHAN, Hasan-Uddin 2009

International Style. Architektur der Moderne 1925-1965, Taschen Verlag, Köln 2009

KIM, Lina / WESELY, Michael 2011

Archiv-Utopia : Das Brasília Projekt Ausstellungskatalog, Kunsthalle Kiel 2011

KNEESE DE MELLO, Eduardo 1960

Por qué Brasília? in: Acrópole, edição especial 1960, S. 8-20, Sao Paulo 1960

KAHOUTEK, Rudolf 2006

Brazilian modernity: How to desire Brazil? in: „Brazilian Conditions“, S. 116 ff Wien 2006

2006

Drei Städten in Brasilien. Ein anderes Schauplatz der Architektur; in: „Brazilian Conditions“, S. 42 ff, Wien 2006

KLINGER, Kornelia 2002

Modern/Moderne - ein irritierender Begriff, in *Ästhetische Begriffe*, Metzler 2002, S 121 ff.

KROHN, Carsten 2003

Ordnung und Fortschritt, Ausstellungskatalog DAM Frankfurt, S. 37, Frankfurt Main ^ 2003

KUBITSCHKEK, Juscelino 1944

Pampulha, Belo Horizonte 1944

1960

Interview, in „*Architecture d'Aujourd'hui*“, Juillet 1960, Paris 1960

1962

A Marcha do Amanhecer, Importadora de Livros, Sao Paulo 1962

1974

Meu caminho para Brasília I. A experiência da humildade, Adolfo Bloch Editor, Rio de Janeiro 1974

1975

Por qué construí Brasília, Bloch Editor, Rio de Janeiro 1975

1976

Meu caminho para Brasília II. A escalada política, Adolfo Bloch Editor, Rio de Janeiro 1976

1978

Meu caminho para Brasília III. Cinquenta Anos em Cinco, Adolfo Bloch Editor, Rio de Janeiro 1978

KÜNZLE, Creed 1959

Brasília, eine Hauptstadt im Bau, in : *Werk*, 46, 1959 7. S. 259-262

LAINER, Rüdiger /Riss, Sabina 2006

Brazilian Conditions, Academy of Fine Arts Vienna. Institute for Art and Architecture, Springer Verlag, Wien 2006

LARA, Fernando Luiz 2008

The rise of popular modernist architecture in Brazil, University of Florida, 2008

LE CORBUSIER 1923

Vers une Architecture (1923), Flammarion, Paris 1923

1957

La Carta d'Atene 2. Edizione (1957), in: *Manifesti e frammenti dell'urbanistica moderna*, a cura di Paola di Biagio, Ed. Officina, Roma 1998

LEHMANN, Steffen 2006

Der Weg in die brasilianische Moderne 1930-1955, Diss. Technische Universität , Berlin 2006

LEITE BRANDÃO Carlos 2002

A política na arquitetura de Oscar Niemeyer, in: Mello „*Margens da modernidade....*“. S- 69 ff, 2002

LEONIDIO, Otavio 2007

Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira 1924-1951, Pontificia Univ. Católica, Rio de Janeiro 2007

LEVI, Rino 1925

A arquitetura e a estética das cidades, in: *O Estado de Sao Paulo*, 15.10.1925 Sao Paulo 1925

- LIMOEIRO CARDOSO, Miriam 1977
Ideologia do Desenvolvimentismo: J. Kubitschek e Jânio Quadros, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1977
- LINS RIBEIRO, Gustavo 2008
O capital da esperança, Fund. Universidade de Brasília, 2008
- LINSPECTOR, Clarice 1975
Visão de esplendor: Brasília, Fco. alves Editor, Rio de Janeiro 1975
- LIPPI, Lúcia 1982
Estado Novo, ideologia e poder; Zahar editores, Rio de Janeiro 1982
- _____
 2002
Tempos de JK: a construção do futuro, in: Melo, Wanders „Kubitschek. Margens da modernidade..“ Rio de Janeiro 2002, S. 31 f.,
- LOPEZ, Luiz Carlos 1996
Brasília, o enigma da esfinge. a construção e os bastidores do poder, Diss. Univ. FRGS, Porto Alegre 1996
- LOPEZ MIRANDA, Rísla 2015
Brasília como obra de arte, XVIII Simposio Nacional de História, Florianópolis 2015
- LOYER, Francois 1970
Le progrès de Brasília, in: L'Oeil 1970 18, S. 8-15
- LUIGI, Gilbert 1987
Oscar Niemeyer: Une esthétique de la fluidité, Marseille 1987
- MAAK, Niklas 2003
Zurück in die Zukunft, in : „O.Niemeyer, eine Legende der Moderne“. S. 69 ff, Frankfurt Main 2003
- MADEIRA, Augusto 2010
Brasília 50 anos, in: *Principios*, 106, abril 2010, Sao Paulo 2010
- MAGALHAES, Aloisio 1959
Doorway to Brasília, Falcon Prints, Philadelphia 1959
- MAGALHÃES, Roberto 1959
A capital da esperança, in *Manchete* 19.09.59
- MAGNAGO LAMPUGNANI Vittorio 2010
Die Stadt des 20. Jahrhundert. Visiones, Entwürfe, Gebautes, Bau II, Wagenbach Berlin 2010
- MAHFUZ, Edson 2002
O clasico, o poético e o eroico em Oscar Niemeyer, in: Abilio Guerra (2010) S. 279 ff, 2002
- _____
 2007
Cinco razoes para olhar com atencao a obra de Oscar Niemeyer, revista AU, Arquitetura e Urbanismo, Sao Paulo 2007
- MALRAUX, André 1959
Brasília, la capitale de l'espoir (Vortrag), Serviço Documentação Presidência da República, Rio de Janeiro, 1959

- MARAM, Sheldom 1990
Kubitschek and the politics of exhuberance 1956-1961, in: *Luso-Brazilian Review XXVII*, 1990 Nr. 27 Summer, S. 31-45
- MARQUES BAHIA, Claudio 2004
JK: politica, arte e arquitetura- uma experiência modernista, in: *Cadernos de Arquitetura* v. 11, No. 12, Dezembro 2004, S. 119-137, Belo Horizonte 2004
- MARTINS, Sérgio 2013
Constructing an avant-garde: art in Brazil 1949-1979, MIT Cambridge, (Mass.), Mit Press 2013
- MATOSO MACEDO, Danilo 2000
O discurso de Oscar Niemeyer a partir da obra 1955-1962, Tesis Mestrado, Univ. de Minas Gerais, 2000
- MEIRA PENNA, J. Oswaldo de 1960
Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), in: *Módulo 16*, 1960, Rio de Janeiro 1960

 1960
Quando mudam as capitais, Senado Federal, Brasília 2002, S. 347-350

 1960
Signification du transfert de la nouvelle capitale, in *L'Architecture d'Audjoud'Hui* n. 80 S. 49, 1960
- MELO, Wander (Hrsg) 2002
Juscelino Kubitschek: margens da modernidade, Casa Lúcio Costa, Rio de Janeiro, 2002
- MENDES GUIMARAES, Eduardo 1959
Forma e racionalismo na arquitetura contemporânea brasileira in: *Arquitetura e Engenharia*, Belo Horizonte Nr. 52, 1. 1959, s. 2-3
- MEZQUITA, Maria Vitoria de 1976
O governo Kubitschek. Desenvolvimento econômico e estabilidade política, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1976

 2002
Presidente Juscelino, os „Anos Dourados“. a imagem política de JK., in: *Revista de USP*, No. 53, março 2002, S. 34-41, São Paulo 2002
- MINDLIN, Henrique 1956
Modern architecture in Brazil, Reinhold, New York, 1956
- MIRANDA, Antonio 1985
Brasília, capital da Utopia. Visão e revisão, Thesaurus, Brasília 1985
- MOHOLY-NAGY, Sybille 1959
Brasília: majestic concept or autocratic moment?, in: *Progressive architecture* Vol. 40, October 1959, S. 88-89
- MONNIER, Gérard (Hrsg.) 2006
Brasília, l'épanouissement d'une capitale, Editoriale La Clairevoie, Paris 2006
- MONTE-JUCA, Jane 2002
La monumentalité, grandeur, nature: Brasília, in: *L'Homme et la Société*, 01/2002 Vol. 3
- MOORE Mc.Cown, James 2007

Palace of the Dawn. Architectural Synthesis of Opposites, Harvard University Press, 2007

MOOS, Stanislaus von 2015

Die Monumentalität der Streichholzschachtel, in: Radikal Modern, 2015, S

MORAVIA, Alberto 1960

Brasília Barocca, in: *Corriere della Sera*, 28.08, 1960, Milano 1960

MUCCHIELLI, Roger 1960

Le Mythe de la Cité Idéale. Presses Univ. de France, Paris 1960

NAVARRO DE TOLEDO, Caio 1977

ISEB. fábrica de ideologias, Editora Atica, Sao Paulo 1977

2005

Intelectuais e politica no Brasil: a experiencia do ISEB, Revan Ed., Rio de Janeiro 2005

NERVI, Pier Luigi 1959

Admiración y Dudas. in: Casabella, enero 1959

NIEMEYER, Oscar 1944

Pampulha: arquitetura, in: „Pampulha“, Rio de Janeiro, 1944

1955

Depoimento 1955 Risposta a Max Bill in Manchete, No. 60, 1953, in: Xavier

„Depoimento de uma geracao“ 2003, S. 238, 1955

1955

Le Corbusier, in: *Módulo* No. 1, 03.1955, S. 3, 1955

1955

O problema social na arquitetura, in: *Arquitetura e Decoração*, No. 13,

Setembro 1955, Sao Paulo. 1955

1958

Depoimento in: *Módulo* No. 9. 02, S. 3. 1958

1958

A cidade contemporânea, in: *Módulo* No. 11, 12.1958, S. 3-6

1959

A imaginação na arquitetura, in: *Módulo* No. 15, 1959

1961

Joaquim Cardozo, in: *Módulo* No. 26, 12.1961, S. 4-7

1961

A forma na arquitetura, Avenir Editora, Rio de Janeiro 1961

1961

Minha experiência em Brasília, Editorial Vitória, Rio de Janeiro 1961

1961

Gedanken zu Brasilia, in: Stäubli, 1965, S. 21-23

1965

Textes et dessins pour Brasilia; Editions Forces Vives, Paris 1965

1969

Quase memórias. Viagens. Tempos de ensiasmo e revolta 1961-1966, Editora

Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1969

1986

Cómo se faz arquitetura, Editorail Vozes, Petrópolis (RJ), 1986

1989

Caderno técnico, Edicoes Memorial de america Latina, Sao Paulo 1989

1992

Meu sosia e eu, Revan, Rio de Janeiro 1992

1998

- Diálogo Pre-Socrático (Interviews)*, Instituto Lina Bo Bardi, Sao Paulo 1998
 1999
Entrevista com Ronaldo Costa Couto, in: R.Costa (1999), 29.12.1999, S. 13-20
- NIEMEYER, Oscar 2000
The curves of time. Memoires, Phaidon, London 2000
 2000
Minha arquitetura, Revan, Rio de Janeiro 2000
 2002
Sem rodéios, Editora Revan 2002
Notebooks of the Architect 2: Alvorada Palace 1957, Cathedral of Brasila 1958, 2002
 2004
Casas onde morei, Editora Revan 2004
 2008
Crônicas, Editora Revan, Rio de Janeiro 2008
- NOBRE, Ana Luisa (Hrsg) 2010
Lúcio Costa. Encontros., Acougue Editorial, Rio de Janeiro 2010
- NUNES PINTO, Luiza (Hrsg) 2010
Discursos selecionados do Presidente Kubitschek, Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2010
- OBRIST, Hans U. (Hrsg.) 2013
Oscar Niemeyer and Norman Foster in Conversation with H.O.Obrist, Ivory Press, London 2013
- OLIVEIRA, José Antonio de 1991
Juscelino Kubitschek, o estadista do Desenvolvimento, Memorial JK, Brasília 1991
- OLIVEIRA, Márcio de 1992
Étude sur l'imaginaire brésilien: le mythe de la nation et la ville de Brasília, Paris 1992
 1998
Gaston Bachelard e o imaginário das cidades, in: *Revista Sociedade e Estado* Vol. VIII Nr. 1, Janeiro 1998, S. 225-24, 1998
 2006
O ISEB e a construção de Brasília. Correspondências míticas., in: *Sociedade e Estado* vol. 21, No. 2, Maio 2006 S. 487-512, 2006
 2014
Brasília entre le mythe et la nation, Diss. Université Paris V, 1992, L'Harmattan, Paris 2014
- ORICO, Osvaldo 1961
Brasil, capital Brasília, Editora Record, Rio de Janeiro 1961
- OTTERBEIN, J.C. 2003
Ephemere Architektur, Hochschule für Kunst, Kiel 2003
- PAPADAKI, Stammo 1956
Oscar Niemeyer: Work in Progress, New York 1956
 1960
Oscar Niemeyer, New York 1960
- PAUL, Andreas 2003
Oscar Niemeyer und die Landschaft, in: Ausstellungskatalog „O. Niemeyer, eine Legende...“ S. 77 ff, Frankfurt Main 2003

- PAULY, Danièle 1997
Le Corbusier. La capella di Ronchamp (Italienisch), Fondation Le Corbusier Paris 1997
- PAVIANI, Aldo (Hrsg) 1985
Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão, Editora Projeto, Sao Paulo 1985
- PAYNE, Stanley 2006
Geschichte des Fascismus, Tosa Verlag Wien, 2006
- PÉCAUT, Daniel 1989
Entre le peuple et la nation. Les intellectuels et la politique dans le Brésil., Ed. de la Maison des Sciences, Paris 1989
- PEDROSA, Mário 1953
A arquitetura moderna no Brasil., in: *L'Architecture d'aujourd'hui* N o. 50-51, 11.12. 1953, S. 11.13
-
- 1958
O depoimento de Oscar Niemeyer, in: *Jornal do Brasil* 07.1958, Rio de Janeiro 1958, S. 24-25,
-
- 1959
Brasília. Síntesis das Artes, in: "Arquitetura e ensaios criticos", ab Seite 131, „digitale Zeitschrift "isuu.com", veröffentlicht am 05.04.2015
- PEREIRA, Alexandre 2005
Intelectuais, politica e cultura na formacao do ISEB, in: Caio Navarro (2005), S. 119—133, 2005
- PETIT, Jean 1997
Oscar Niemeyer, poeta da arquitetura, Fundação Instituto Lina Bo Bardi/ Fundacao O. Niemeyer São Paulo 1997
- PHILLIPOU, Styliane 2005
Modernism and national identity in Brazil, in: *National Idealities* Nr. 3, 2005, S. 245-264
-
- 2008
Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence, Yale University. New Haven 2008
- PIEROTTI ROSSETTI, Eduardo 2010
Brasilia 1959: a cidade em obras e o Congresso CIECA., in: Segré (2010) „Arquitetura, arte e cidade-un debate internacional“ S. 164-177, Rio de Janeiro 2010
- PINHEIRO, Mauricio 2006
Brasília, desenho e edificios, in: Ausstellungskatalog „Brasília, eine Stadt aus dem Nichts“, Berner Fachhochschule, Burgdorf (Schweiz), 2006
- PIZZATO, Eduardo 2008
Curvas na obra de Oscar Niemeyer, in: *Arquitextos* 11/12, agosto 2008
- PONTI, Giovanni (genn. Gio Ponti) 1956
Invito ad andare a Ronchamp, Zeitschrift *Domus* Nr. 332, September 1956
- POTTGIESSER, Uta 2015
Eisenbeton Stahlbeton Spannbeton. Verwendung von Beton in der Antike. Geschichte der Tragkonstruktionen. TU Dresden 2015.
- PRESIDÊNCIA DA REPUBLICA Servico de Documentação 1960
Brasília, história de uma idéia, Rio de Janeiro 1960

- PUPPI, Lionello 1994
Modernidade e academia em Lúcio Costa, in: Revista de História da Arte. No. 1. Campinas 1994 S. 123-142, 1994
 1996
Oscar Niemeyer, Ed. Officina Milano 1996
- QUEIROZ, Rodrigo (Hrsg), 2012
Coleção Niemeyer. Desenhos originais, USP-FAU, Sao Paulo 2012
- RAGON, Michel 1986
Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. De Brasília au Postmodernisme, 1940-1991, Casterman, Paris 1986
- RAMIREZ NIETO, Jorge 2000
El discurso Vargas-Capanema y la arquitectura moderna en Brasil, Universidad Nacional de Colombia, 2000
- RAUTENBERG, Hanno 2007
Ein unanständiges Barockbaumeister, in: *Die Zeit*, 13.12.2007
- RIBEIRO, José Augusto 2001
A era Vargas 2, 1950-1954, Casa Jorge Editorial, Rio de Janeiro 2001
- RICHARD, John 1960
Brasília as seen by an Englishman, in: *Módulo* 16, 1960
- RIEHT, Martin 1992
Das moderne Bauprogramm des Le Corbusier: Vers une Architecture, München 1992
- RIVA, Alberto (Hrsg.) 2013
Oscar Niemeyer- Wir müssen die Welt verändern, Sammlung von Interviews, herausgegeben von Alberto Riva, Kunstmann Verlag München, 2013, S. 36-37
- ROCHA, Glauber 1969
Brasília, in: *Cahiers du Cinéma*, juillet-august 1969, Paris 1969
- RODRIGUEZ DOS SANTOS, Cecília 1987
Le Corbusier e o Brasil, Tessela Projeto, São Paulo 1987
- RODRIGEZ, Geraldo 1990
Ideologia, Propaganda e Imaginário Social na Construção de Brasília, Univ. de Brasília, Masterarbeit, 1990
- ROGERS, Ernesto N. 1954
Pretextos para uma crítica formalista, in: *Casabella* Vol. 200, 1954, S. 1-3, 1954
- ROLIN, Jean 1997
Brasília, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris 313, 1997, S. 75-84
- ROSA DA SILVA, Edson 2005
André Malraux au Brésil: le rôle de l'art
 in: *Revue de littérature comparée* 2005/4 Nr. 316, S. 443-448
- ROWE, Colin 1978

- Manierismo y arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gil, Barcelona 1978
- RUTZ, Rainer 2010
Mekkas der Moderne. Brasília wird 60. Böhlne Verlag, 2010
- SAARINEN, Aline 1959
Surge Brasília, in: "Módulo" Nr. 15, 1959
- SÀ BARBOSA, Raul 1959
Juscelino Kubitschek, in: *Módulo* 15. 1959
- SABÓIA, Luciana 2011
Reconfiguring Brasilia's modernist landscape: the openness of the Esplanada dos Ministerios, Society of Architecture Historians, Apriln 17, 2001, New Orleans 2011
- _____ 2013
Capital in a Void: modernist myths of Brasilia, in: *Urbanistica* No. 150-151. Januar 2013, 2013
- _____ 2013
La stazione Centrale degli Autobus à Brasília. Moderni spazi vuoti, in: *Urbanistica* 150-151, S. 122, 2013 online
- SANCHEZ, José Manoel 2010
Arquitetura monumental de Brasília- Documentação e historiografia, In: Segré „Arquitetura, arte, sociedade“ 2010, S. 393 ff., 2010
- SANTOS GOMES, Pedro A. 2002
A classe média vai ao paraíso: JK em „Manchete“, Col. Comunicação Porto alegre 2002
- SANTOS SILVA, Paulo 2008
O Estado Novo. As multiples formas de uma experiência autoritária. Ed. Univ. da Bahia, 2008
- SCHNELL, Dieter 2006
Ideengeschichtliches zur Gründung von Brasilia, in: Katalog „Brasilia, eine Stadt aus dem Nichts“. 2006
- SCHWARTZMANN, Simon (Hrsg) 1983
Estado Novo. Um autoretrato (Arquivo Capanema), Editora Universidad de Brasília, 1983
- _____ 1984 *Tempos de Capanema*, Paz e Terra, Rio de Janeiro 1984
- SCOTT, Luciana 2014
Capelas, Igrejas e Catedrais. Arquitetura religiosa de Niemeyer em Brasília., Ed. Novas Academicas, Brasília 2014
- SCOTTÁ, Luciane 2012
Portinari e Niemeyer no Alvorada, Univ. de Brasília, 2012
- SEGRÉ, Roberto 2009
Congresso Internacional de Críticos de Arte. Brasilia 17-25 Setembro 1959, UFRJ, Rio de Janeiro 2009
- _____ 2010
Arquitetura+arte+cidade. Um debate internacional, Proverb Editores, Rio de Janeiro 2010
- _____ 2013
Ministério de Educação e Saúde: icone urbano da modernidade brasileira 1935-1945,

- Romano Guerra Ed. São Paulo, 2013
- SEIXAS BRITO, Rosaly de 2011
Mídia, Construção do Imaginário Moderno e Identidade no Brasil São Paulo, 2011, S. 7-8
- SILVA, Ernesto 1985
História de Brasília: um sonho ,uma esperança, Brasília 1985
- SILVEIRA, Peixoto da 1959
A Nova Capital ,Rio de Janeiro 1959
- SKIDMORE, Thomas 1969
Brasil: de Getúlio a Castelo (1930-1964), Ed. Saga, Rio de Janeiro 1969
- SMITHSON, Alison 1975
Unbuilt in Brasilia, in: *The architectural review*, 158. 1975 S. 222-234
- SOARES CABELLO, Benjamin 1959
Alvorada sob sombras, in: *O Cruzeiro*, 28.11.1959, Rio de Janeiro 1959

Brasília, in: *O Cruzeiro*, 13.06.1959, Rio de Janeiro 1959
- SOARES, Tarcila 2016
A cidade como obra de arte e a crítica: utopia e projeto nos escritos de Mário Pedrosa acerca da construção de Brasília, CEFET, Digitaler Text, Rio de Janeiro, 2016
- SOBRAL ANELLI, Renato 2008
A cidade contemporânea, in: *Vitruvius-Arquitextos*, August 2008
- SODRÉ, Nelson Werneck 1978
A verdade sobre o ISEB, Editora Limitada, Rio de Janeiro 1978

1979
A verdade sobre o Modernismo, in: *Módulo* No. 55, 1979, S. 46-47

2005
A repressão aos intelectuais do ISEB, in: Caio Navarro (2005), S. 77-94
- SOUTO MARQUEZ, Mara 2007
A escala monumental do Plano Piloto de Brasília, Universidade de Brasília, 2007
- SOUZA, Renato Cesar de, 1998
A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50. Utopia e transgressão, in: Barci „
Arquitetura da modernidade...“ S. 183, 1998
- SOUZA SILVA, Graciane 2013
Os mitos fundadores de Brasília na imprensa internacional, Belo Horizonte,
- SPADE, Rupert / Futagawa, Yokio 1971
Oscar Niemeyer, New York 1971
- DER SPIEGEL 1960
Der Riese räkelt sich, in: *Der Spiegel*, Spezial Brasília, No. 18, 1960
- SPINELLI, Luigi 2010
Brasilia, Brasile: la cronistoria della capitale, in: „Brasilia un’utopia realizzata“, Triennale
Milano, Ausstellungskatalog, Milano 2010, S . 232 ff.

2010

- Processo alla capitale* , in: „Brasilia un’utopia realizzata“, Triennale Milano Ausstellungskatalog, Milano 2010, S . 146 ff.
- STÄUBLI, Willy 1965
Brasilia, Koch Verlag, Stuttgart 1965
- STENZEL, Emilia/ Dorfman, Gabriel 2011
Brasilia oder die Stadt als offenes Kunstwerk, in "Archiv-Utopia", Ausstellungskatalog Kunsthalle Kiel, 2011, S. 41-48
- STIERLI, Martino (Hrsg) 2013
Die Moderne in Brasilien Berichte einer Studienreise des Kunsthistorischen Instituts Universität Zürich, 2013
- STÖBE, Sylvia 1998
Der Flaneur und die Architektur der Großstadt (als Mythos und Phantasmagorie der Moderne) ,Vortrag an der Universität Kassel , 1998
- STORY, Emily Fay 2006
Constructing Development: Brasília and the Making of the Modern Brazil, Vanderbilt University, Harvard Press 2006
- SUED, Ibrahim 1960
Brasilia, 21 de abril de 1960 (programa oficial dos festejos da inauguração de Brasília), Casali editora, Brasília 1960
- SÜSSEKIND, José Carlos 2003
Integration von Architektur und Ingenieurwissenschaften im Werk Oscar Niemeyers, in: „Oscar Niemeyer, eine Legende der Moderne“, Ausstellungskatalog, Frankfurt/M. 2003, S. 45
- TAFURI, Manfredo 1960
Teoria e storia dell’architettura, Laterza, Bari 1960
- TATTARA, Martino 2010
Luico Costa. Memoria descrittiva del Piano pilota di Brasilia, IUAV Venezia, 2010
- TAVARES, Jeferson 2004
Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional, Diss. USP-FAU, Sao Paulo 2004
2014
Projetos para Brasília 1927ö-1957, Editora IPHAN, Brasília 2014
- TAMANINI, Lourenzo Fernando 1994
Brasilia, Memoria da construção, Vol. I e II, Royal Court Ed. , Brasilia 1994
- TELLES, Sophia 1988
Arquitetura moderna no Brasil: desenho da superficie, Diss. Univ. de Sao Paulo, FAU, 1988
2010
Lúcio Costa. Monumentalidad e intimismo, in: Abilio Guerra (2010), S. 173 ff
- TIETZ, Jürgen 2008
Geschichte der Modernen Architektur, Tandem -Ullmann Verlag, 2008
- UNESCO 1958
Seminário Internacional „Criação de Cidades Novas“. in: *O Cruzeiro*, 16.03.1960, S. 112, Rio de Janeiro 1958

- UNDERWOOD, David 1994
Oscar Niemeyer and Brazilian free-form modernism, Braziller, New York 1994
 _____ 2001
Toward a phenomenology of Brazil's Baroque Modernism, in: Body and Soul. The Guggenheim Museum Foundation, S. 526-538, New York, 2001,
- VALE, Lawrence J. 1992
Architecture, Power and National Identity, Yale Univ. Press, New Haven, 1992
- VASCONCELOS, Adirson 1989
A epopéia da construção de Brasília, Rio de Janeiro, 1989
 _____ 2008
Os Candangos, in: Risco Nr. 7 Janeiro 2008
 _____ 2010
Informacao, representacao e discurso. O caso da revista „Brasília“, in: Risco Nr. 11, Janeiro, 2010
- VELLOSO PIMENTEL, Thäis 1993
A Torre Kubitschek, Governo do Estado Minas Gerais, 1993
- VIDAL, Laurent 1995
Un project de ville: Brasília et la Formation du Brésil Moderne. Diss. Univ. Marseille 1995
 _____ 2002
De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une capitale., IHEAL Ed., Paris 2002
 _____ 2006
D' aeropolis à acropolis: les paraboles de Brasília, in: Monnier 2006, S. 171
 _____ 2009
Les larmes de Rio, Flammarion, Paris 2009
- VIDESOTT, Luisa 2009
Cidade nova, síntesis das artes, in: Segré (2010), S. 256-270, Rio de Janeiro 2009
 _____ 2010
Narrativas da construçao de Brasília: midia, fotos, projetos, Diss. Univ. de Sao Paulo, FAU, 2010
- WARSCHAWCHIK, Gregori 1925
Acerca da arquitetura moderna, in: *Correio da Manhã*, 01.11.1925
- WEBB, Michael 2007
Modernist paradise, Rizzoli Editions, New York 2007
- WELFING, Herinrich 2001
Kulisse der Macht: Das Berliner Kanzleramt, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 2001
- WELFFORT, Francisco 1971
Der Populismo in der brasilianischen Politik, in: „Brasilien heute“, Frankfurt/Main 1971, S. 37-57
- WHITE, Anthony 1986
Architecture of Brasilia. A Selected Bibliography, Illinois 1986
- WILHELM, Jorge 1960
Brasília: uma interpretação, in: *Acrópole* 1960, edição especial „Brasília“, S. 23 ff, Sao Paulo 1960

-
- 1970
Brasília: um roteiro. (Brasília revisitada), in: *Acrópole* 1970, S. 129-131, Sao Paulo 1970
- WILLIAMS, Richard 2005
Surreal city: the case of Brasiliam in: *Surrealism and architecture*, 2005 234-248
- WISNIK, Guilherme 2007
Leveza. Os projetos de Niemeyer, in: *AU Arquitetura e Urbanismo* numero especial 2007,
- USP-FAU Universidade de Sao Paulo, 2007
Lúcio Costa, Sao Paulo, 2007
- WOLFE, Joel 2010
Autos and progress. The Brazilian search of modernity, Oxford Univ. Presss, New York 2010
- XAVIER, Alberto (Hrsg.) 2003
Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração, Ed. Cosac & Naify Sao Paulo, 2003
- ZEVI, Bruno 1954
A moda lecorbusiana no Brasil (1954) in: *Cronache di Architettura* 1971, S. 198-201
-
- 1955
Incontro con Oscar Niemeyer. Nausea dell'abbondanza brasiliana,
in *Cronache di Architettura* vol 2 30/72 Bari 1978 S. 352-355, 1955
-
- 1958
Un piano per Brasilia. La nuova capitale volerà, in: *L'Architettura cronache e storia*, vol. 5
191/257 Laterza Bari 1978 S. 14-19, 1958
-
- 1959
Brasilia troppo in fretta. Capitale di plastici ingranditi, in *L'Architettura cronache e storia*,
vol 5. 191/257 Laterza Bari 1978 S. 242-245, 1959
-
- 1960
Critica a Brasilia, in: *Zodiac* 6.1960. S. 128-131
-
- 1960
Inchiesta su Brasilia, in *L'architettura cronache e storia*, n. 51 anno V n. 9 608-619
1960
- ZEVI, Bruno 1960
La polemica internazionale su Brasilia, in *L'architettura cronache e storia*, n. 53 marzo . 729,
1960
-
- 1961
Brasilia come l'EUR o peggio, in *L'architettura cronache e storia* n. 63, p. 580,
1961
-
- 1964
Brasilia: le forme denunciano y contenuti tremendi, in *L'Architettura cronache e storia*, n. 104,
anno X giugno p. 77, 1964
-
- 1964
In difesa di Brasilia, in: *L'Architettura cronache e storia*, n. 109 Anno X novembre p. 436-
437. 1964
-
- 1971
Brasilia e il complesso EUR. Kafka nel Mato Grosso, Zeitschrift "Architettura Cronache e
Historia", volumen 285, 1971, S. 408 ff.
-
- 1973
Spazi dell'architettura moderna, Einaudi, Torino 1973
-
- 1975
Storia dell'architettura moderna, Milano 1975
-
- 1979
Brasilia, sei volte sbagliata, Editoriali di architettura, Einaudi 359, Torino p. 182-

188, 1979

ZIMMERMANN, Claire 2006

Mies van der Rohe. Die Struktur des Raums, Taschen Verlag, Stuttgart 2006

8.2 Quellen aus dem Internet

ARANTES, Otilia 2000

O lugar na arquitetura depois do Modernismo. In: *Vitruvius-Architextos*, 2000
<http://www.vitruvius.com.br/pesquisa/bookshelf/book/741>, Zugriff 27.02.2014

CAPELLO, Ma. Beatriz 2010

A revista „Brasília“ na construção da nova capital 1957-1962, in:
www.revistas.usp.br/risco/article/view/44791, 2010, Zugriff 26.02.2014

FRÖBE, Turit 2004

Wege und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers, in: *Gebaute Räume*, 2004
<http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Froebe/froebe.ht>
 Zugriff 30.05.2014

GHIONE, Roberto 2013

Architettura, ideologia e utopia,
 in: *Vitruvius*, 12.07.2013 <http://www.iab.org.br/noticias/arquitetura-ideologia-e-utopia>
 Zugriff 14.11.2015

GLANCEY, Johanatan 2007

Oscar Niemeyer– Brasília, Interviews to The Guardian, August 2007,
<http://www.theguardian.com/artanddesign/2007/aug/01/architecture>, Zugriff 14.11.2015

KUBITSCHKE, Juscelino 1957-1960

Discursos selecionados 1957 bis 1960. Biblioteca da Presidência da República.
 Casa Civil Secretaria de Administração Diretoria de Gestão de Pessoas Coordenação Geral
 de Documentação e Informação. Quelle: <file:///C:/Users/admin/Downloads/JK%20-%20Discursos%201957.pdf> Zugriff 18.11. 2014

LAUANDÉ, Francisco 2006

O uso do pilotis in Brasília: do prototipo ao stereotipo, in: *Vitruvius.com.br*,
 artigo 71, 2006, Zugriff 18.06.2015

LE CORBUSIER 1962

Carta para os amigos do Brasil, Brief (Übersetzung von Lúcio Costa) 1962, in: Instituto
 Lúcio Costa <http://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/572>, 1962, Zugriff 03.03.2014

MAAK, Niklas 2012

Der tropisch erhitze Meister der Moderne, FAZ online 06.12. 2012
 Quelle: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/begegnungen-mit-oscar-niemeyer-der-tropisch-erhitze-meister-der-moderne-11984064>. Zugriff 08.12.2012

MOREIRA, Vânia M. 1998

Brasília: a construção da nacionalidade 1956-1961 Editor U. FES 1998
<http://de.scribd.com/doc/196121287/Brasilia-a-Construcao-Da-Nacionalidade-Vania-Moreira#scribd> 28-43, Zugriff 16.04.2016

NAZÁRIO, Moisés 2015

Muitos acreditam que santo italiano profetizou a construçao de Brasília no século 19, in: Agência Senado do Brasil, Webseite des Senado Federal. *Quelle:* <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasil50anos/not08.asp>. Zugriff 19.04.2015

NIEMEYER, Frauke

Er genoss die Ästhetik des Augenblicks, in: *Die Zeit online*, 06.12.2012
Quelle: <https://www.zeit.de/kultur/2012-12/nachruf-oscar-niemeyer> Zugriff 10.12.2012

NIEMEYER, Oscar 1997

Roda Viva. interview an Oscar Niemeyer, 12.Juli, 90 Min,
<https://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>; 1997, Zugriff 05.12.2015

ROSENTHAL SCHLEE, Andrey 2009

A Praça do Maquis in: "mdc.revista de arquitetura e urbanismo", 02.04.2009. *Quelle:*
<https://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/> Zugriff 23.09.2015

SABÓIA, Luciana 2009

Brasília et Oscar Niemeyer: le contexte politique et la dimension esthétique, in: *Cahiers d'histoire* 109, 2009, <https://chrhc.revues.org/1912>, Zugriff 22.07.2016

SCHULZE, Karin

Herr der Kurven, in *Spiegel Online* 06.12.2012. *Quelle:*
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/brasiliens-star-architekt-oscar-niemeyer-ist-tot-a-814392.html>, Zugriff 10.12.2012

SEGAWA, Hugo / Canez, Ana 2010

Brasília, utopia que Lúcio Costa inventou, in: *Vitruvius-Architexte*, Outubro 2010
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.125/3629>, Zugriff 26.07.2013

VERDE ZEIN, Ruth 2012

Niemeyer: da critica alheia à teoria propria., in: *Vitruvius-architextos*, Dezembro 2012,
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>, Zugriff 04.01.2013

WEILACHER, Udo 2002

Brasilianische Eleganz und Schweizer Minimalismus. Oscar Niemeyers Einfluß auf Ernst Cramers visionäre Gärten., TU München, in *DISP* No. 149, März 2002 S. 38-45
Quelle: <https://mediatum.ub.tum.de/node?id=821460> Zugriff 15.05.2014

WORTHMANN, Merten 2007

Zum 100. Geburtstag von Oscar Niemeyer, in: *ART Magazin* No. 11, 2007, http://www.art-magazin.de/szene/57292/oscar_niemeyer_portraet, Zugriff 27.09.2015

8.3 Filme und Audio-CD

MACIEL, Fabiano 2009

A vida é um sopro /Das Leben ist ein Hauch, DVD-Dokumentarfilm mit Interviews an Oscar Niemeyer, São Paulo, 2010

MOTTA FILHO, Gerardo 2002

O risco: Lúcio Costa e a utopia moderna, Film auf DVD, Brasil 2002, Dokumentarfilm anlässlich der 50 Jahre Brasília

SCHAUB, Christoph 2007

Brasilia-eine Utopie der Moderne, Film auf DVD 26 Min. Deutschland 2007

TENDLER, Silvio 2005

Os anos JK: uma trajetória politica, Film auf DVD, Seleções, Sao Paulo 2005

HOLFELDER, Moritz 2013

Skulpturen aus Beton: der brasilianische Architekt Oscar Niemeyer Hörbuch-CD..
Dom publishers, Berlin 2013

8. Anhang

- 1 *Rapport* vom Lucio Costas Masterplan ("*Relatório do Plano Piloto de Brasília*")
- 2 Text der *Sinfonia da Alvorada*
- 3 Programm vom AICA-Kongress September 1959
- 4 Rede des französischen Ministers André Malraux in Brasília (franz. Originalfassung)
- 5 Einweihungsrede Juscelino Kubitscheks am 21. April 1960
- 6 Propagandarhetorik für *Fortschritt und Moderne* im Inaugurationsprogramm 21.04.1960
- 7 Oscar Niemeyers Erzählung *Wolken*
- 8 Übersicht wichtiger Inaugurationen und Veranstaltungen

1. Fragmente aus Lúcio Costas Rapport (*Relatório do Plano Piloto de Brasília*)

...1823: José Bonifácio, der Patriarch, schlägt vor, daß die Hauptstadt nach Goiás verlegt und ihr der Name Brasília gegeben werde. Vor allem möchte ich mich bei der Direktion der Urbanisierungsgesellschaft und bei der Jury des Wettbewerbs wegen der summarischen Darstellung meines Planes der neuen Hauptstadt entschuldigen und diese gleichzeitig erklären. Ich hatte nicht die Absicht, am Wettbewerb teilzunehmen, und konkurriere auch tatsächlich nicht -ich zeige einfach eine Lösungsmöglichkeit, die sich mir ungewollt aufgedrängt hat, die sozusagen fertig entstanden ist. Auch bin ich nicht ein regelrecht ausgerüsteter Techniker - es steht mir nicht einmal ein entsprechendes Atelier zur Verfügung-, sondern als eine Art "Gelegenheits-Urbanist" (*Maquisard*), der auch nicht die Absicht hat, die vorgebrachte Idee weiter zu entwickeln, es sei denn vielleicht in der Eigenschaft eines Beraters. Und wenn ich so naiv vorgehe, stütze ich mich dabei auf einen nicht minder simplen Gedankengang: ist mein Vorschlag etwas wert, dann genügen auch diese scheinbar summarischen Daten, denn sie beweisen, daß er trotz seines spontanen Ursprungs gründlichst durchdacht und ausgearbeitet wurde; ist er es nicht, wird es leichter sein, ihn auszuschneiden, und niemand hat damit Zeit verloren, weder ich noch der Preisgericht.

Die Erleichterung der Konkurrenzbedingungen beschränkte die Vorstudien gewissermaßen auf das Wesentliche, das heißt die eigentliche städtebauliche Konzeption der Stadt, denn diese ist nicht eine Folge, sondern der Anstoß zu dem regionalen Plan: ihre Gründung wird erst den Anstoß zur weiteren planmäßigen Entwicklung der Gegend geben. Es handelt sich hier um eine willkürliche Besitzergreifung wie zur Zeit der Erschließung des Urwaldes, um einen Akt im Geiste der kolonialen Tradition. Worauf es ankommt, ist, wie der Konkurrent sich eine solche Stadt vorstellt. Sie darf nicht einfach als ein Organismus aufgefaßt werden, der imstande ist, zweckentsprechend und mühelos die lebenswichtigen Funktionen einer modernen Stadt zu erfüllen, nicht bloß als *Urbs*, sondern als *Civitas*, mit dem Attributen einer Hauptstadt. Deshalb muß der Stadtplaner vor allem von der Würde und dem Adel seiner Aufgabe beseelt sein, da aus dieser Grundhaltung sich Ordnung, Maß und Proportion ergeben, die imstande sind, dem Gesamtprojekt den erwünschten monumentalen Charakter zu verleihen. Monumental nicht im Sinne von prunkvoll, sondern als greifbarer, konkreter, sozusagen *bewußter* Ausdruck dessen, was Wert und Bedeutung hat. Eine Stadt, zu geordneter und erfolgreicher Arbeit geplant, aber gleichzeitig voll Leben und Anmut, wie geschaffen zur Träumerei und intellektuellen Überlegungen, dazu befähigt, nicht nur Regierungs- und Verwaltungssitz zu sein, sondern mit der Zeit zu einem der aufgeklärtesten Kulturzentren des Landes zu werden.

Nach diesen einleitenden Worten soll gezeigt werden, wie die hier vorgeschlagene Idee entstand, Form annahm und gelöst wurde.

1. Sie entstand aus der elementaren Geste der Besitzergreifung, der Markierung eines Ortes: zwei Achsen, die sich rechtwinklig überschneiden -das Zeichen des Kreuzes (Abb. 1)
2. Dann galt es, dieses Kreuz in die lokale Topographie einzufügen, dem natürlichen Lauf der Gewässer anzupassen und es innerhalb des gleichseitigen Dreiecks des künftigen Stadtgeländes unterzubringen, wozu eine der Achsen gebogen werden mußte (Abb. 2)
3. Es sollten auch die Prinzipien der modernen Straßenbautechnik, einschließlich der Ausschaltung von Kreuzungen, auf die Technik des Städtebaues übertragen werden: entsprechend den natürlichen Zugangsstraßen fungiert die gebogene Achse als Hauptverkehrsader, mit zentralen Bahnen für den Schnellverkehr und Außenspurten für den Lokalverkehr; längs dieser Achse liegt der Großteil der Wohnviertel (Abb. 3)
4. Im Einklang mit dieser Konzentrierung der Wohnviertel ordneten sich längs der Querachse, die so zur Monumentalachse des Systems wurde (Abb. 4) in natürlicher Folge das Regierungs- und Verwaltungszentrum, der Kultursektor, die Vergnügungs- und Sportzentren, der Sektor der Stadtverwaltung, die Kasernen, die Zone der großen Kaufhäuser, der Depots

der Stadtversorgung und der lokalen Kleinindustrie und schließlich der Bahnhof. Seitlich vom Kreuzungspunkt der beiden Achsen, aber der Funktion und städtebaulichen Komposition nach der Monumentalachse zugehörig, wurden das Banken- und Geschäftsviertel, die Büros der Handelsfirmen und freien Berufe und die ausgedehnten Ladenviertel lokalisiert.

9. /.../ Aus dem Gesamtbild erheben sich die Gebäude der dreifachen, doch unabhängigen Regierungsbehörden hervor, die im gleichseitigen Dreieck in der Tradition der Architektur ältester Zeiten ihren elementaren und entsprechenden Rahmen gefunden haben. Es wurde also eine dreieckige Terrasse mit einer rohbehauenen Steinböschung geschaffen, die etwas höher als die Umgebung gelegen ist und durch die Rampe der zur Residenz des Präsidenten und zum Flughafen führenden Autostraße zugänglich ist (Abb. 9). In den drei Ecken dieses Platzes - "Platz der drei Gewalten" könnte man ihn nennen - sind die Gebäude so verteilt, daß das Regierungsgebäude und der Oberste Gerichtshof an der Basis des Dreiecks liegen und an seiner Spitze das Kongreßgebäude, dessen Front wiederum auf eine zweite, der lokalen Topographie entsprechend höher gelegenen rechteckige Terrasse blickt, die ebenfalls in ihrer ganzen Länge von einer Steinböschung begrenzt wird. Die moderne Abwandlung dieser jahrtausendealten orientalischen Anlegung von Terrassen (*terraplains*) verleiht dem Gesamtbild eine große Geschlossenheit und eine überraschende monumentale Wirkung (Abb. 9). Entlang dieser Esplanade, die gleich dem englischen "Mall" weite Rasenplätze für Fußgänger betitelt und die zur Abhaltung von Aufmärschen und Paraden dienen, liegen die Ministerien und staatlichen Ämter (Abb. 10). Außen- und Justizministerium, in einem ihrer Wichtigkeit entsprechenden Rahmene, liegen nahe dem Kongreßgebäude; die nehmen das untere Ende der Esplanade ein; das Militärministerium bildet einen gesonderten Komplex, gefolgt von den übrigen Ministerien - alle mit privaten Parkplätzen. Als letztes kommt das Bildungsministerium, an das sich der Kultursektor anschließt. Dieser besitzt einen großen Park, in dem Museen, Bibliothek, Planetarium, Akademien, die wissenschaftlichen Institute usw. untergebracht sind; am Rande dieses Sektors liegt das ausgedehnte Gelände, das für die Universitätstadt und das staatliche Spital vorgesehen ist und wo auch das Observatorium errichtet werden soll. Auch die Kathedrale soll auf dieser Esplanade gebaut werden, aber auf einem etwas abseits gelegenen besonderen Platz; dies nicht nur aus Gründen des Protokolls - Kirche und Staat sind getrennt -, sondern aus Gründen der Proportion, um das Gebäude voll zur Geltung kommen zu lassen. Es bestehen weitere architektonische Erwägungen: die Perspektive des Gesamtbildes der Esplanade soll nicht unterbrochen werden und der Blick soll ungehindert über das Gelände schweifen können, in der sich die beiden Achsen der Stadt kreuzen.

10. Auf diesem Gelände, dessen Verkehr - wie schon festgestellt - ausschließlich lokal ist, befindet sich das Vergnügungszentrum der Stadt, ein Gemisch von Picadilly Circus, Times Square und Champs Elysées /.../ Die Fassaden sollen in ihrer ganzen Höhe zur Anbringung von Lichtreklamen dienen (Abb. 11). Die Schauspielhäuser werden durch schmale Durchgänge oder gedeckte Galerien (Arkaden) in der Tradition der Rua Ouvidor in Rio de Janeiro oder der venezianischen Gäßchen verbunden.

17. Eine soziale Schichtung kann leicht erreicht werden, indem man gewissen Vierteln höherem Wert beimißt, wie z.B. den Einzelquadraten in der Nähe des Gesandtschaftsviertels, das sich zu beiden Seiten der Hauptstraße parallel zur Verkehrsachse ausdehnt, mit einer eigenen Zufahrtsallee und allen Wohnquadraten (*Superquadras*) gemeinsamen Lieferzugang für Lastwagen. Die Privatstraße des Gesandtschafts- und Botschaftsviertels soll nur auf einer Seite verbaut werden, so daß die Aussicht auf die Landschaft frei bleibt. Eine Ausnahme bildet das große Hotel, das auch in diesem Viertel nahe beim Stadtzentrum liegt. Auf der anderen Seite der Wohn- und Verkehrsachse sind natürlich die Quadrate (*Superquadras*) unmittelbar an der Straße höher zu bewerten als die inneren, wobei sich die sozialen Klassen

von selbst auf natürliche Art trennen. Die Vereinigung von je 4 Quadraten zu einer Gruppe fördert jedoch gewissermaßen die soziale Koexistenz und schließt die unzulässige und unerwünschte Schichtung aus. Auf jeden Fall werden die Unterschiede zwischen dem Standard der einzelnen Quadrate schon durch das vorgesehene Verkaufsschema neutralisiert und beeinflussen keineswegs die gleichmäßige Verteilung der Errungenschaften des modernen Komforts, auf die alle Anrecht haben. Die Verschiedenheit liegt nur in der mehr oder weniger großen Beschränkung des Raumes pro Person und Familie, in der Wahl des Materials und der mehr oder weniger luxuriösen Ausführung. Das Aufkommen von Armenvierteln ("*favelas*" im Original, Anm. d. Ü.) sowohl im Weichbild der Stadt als auch in ihrer Umgebung muß verhindert werden. Es ist Aufgabe der Urbanisierungsgesellschaft, innerhalb des vorgesehenen Schemas gute und billige Wohngelegenheiten für die Gesamtheit der Bevölkerung zu schaffen.

.....
 28. Zusammenfassend: Die vorgeschlagene Lösung ist leicht verständlich. Sie ist gekennzeichnet durch die Einfachheit und Klarheit der grundlegenden Linienführung; wie bereits gezeigt wurde, schließt dies aber keineswegs die Verschiedenheit in der Behandlung der einzelnen Teile aus, die je nach dem besonderen Wesen ihrer Funktion aufgefaßt wurde. Daraus ergibt sich die Harmonisierung anscheinend heterogener Forderungen. Eine Mischung von Großbau und Behaglichkeit, von Zweckmäßigkeit, Gastfreundlichkeit und Intimität. Die Stadt ist gleichzeitig ausgedehnt und konzentriert, ländlich und großstädtisch, romantisch und funktionell. Der Autoverkehr verläuft ohne Kreuzungen, und der Fußgänger kommt wieder zu seinem Recht. Wegen ihrer so klar definierten Struktur ist die hier vorgeschlagene Lösung leicht ausführbar: 2 Achsen, 2 Terrassen, eine Plattform, 2 breite Bahnen in einer Richtung, eine Autostraße in der anderen, welche in Etappen gebaut werden kann -zuerst die zentralen Teile mit Kleeblattsystem an jedem Ende, dann die Seitenbahnen, die mit der normalen Entfaltung der Stadt Schritt halten können. Die Rasenstreifen längs der Fahrbahnen lassen weiten Spielraum für die erforderliche Kanalisation zu.

Die Flächen für die Wohnblocks sollen nur nivelliert und charakterisiert, der sie umgebende Rasengürtel um die Baumgruppen sofort bepflanzt werden, aber ohne jegliche Fahrbahn, noch Randeinfassung der Gehwege. Einerseits autobahntechnisch, andererseits die Technik der Garten- und Parkgestaltung.

Brasília -Stadt der Luftwege und Landstraßen, Stadt der Gärten. Jahrhundertealter Traum des Patriarchen⁶⁹².

⁶⁹² Ausschnitte aus Jorge Wilhelms "*Brasília 1960, uma interpretação*" in *Acrópole*, São Paulo 1960, S. 23 ff

2 Text der *Sinfonia da Alvorada*

Musik: Antonio Carlos Jobim (Rio 1927- New York 1994)

Text: Vinicius de Moraes (Rio 1913 – Rio 1980)

I

Am Anfang war es ein Ödland, die alte sorglose Einsamkeit, das Hochplateau, die unendlichen Felder. Am Anfang war das Einsame: Der blaue Himmel, die rote Erde und das triste Grün des *Cerrado*. Es waren alte Einsamkeiten, die in milden, unschuldigen Flüssen durch den tiefen Wald strömten. Es gab niemand, und die Einsamkeit schien eher ein Volk zu sein, das nicht existierte, das viele Dinge über das Nichts sagen konnte. Ja, die seelenlosen Felder schienen zu sprechen, und die Stimme, die aus dem riesigen Hochplateau und aus den Weiten des Sonnenuntergangs kam, ließ nicht einmal die Schritte der alten Bandeirantes auf dem Boden hören, jener harten Pioniere, die auf der Suche nach Gold und Diamanten, nur das Echo ihrer Schüsse und die Tristesse ihrer Pferdeäpfel hinterließen und deren Schreie die Indianer erschreckten, während sie die Horizonte des Heimatlandes jenseits der Grenzen der Traktate ausbreiteten. Fernao Dias, Anhanguera, Borba Gato: Ihr seid die Helden der ersten Auswanderung gen Westen gewesen, die Helden der Eroberung des wilden Landes auf dem breiten, in sich versunkenen Hochplateaus! Aber ihr seid durchgegangen. Und aus der Konfluenz der drei großen Flussebenen, der dreitausend Jahren alten Riesen: Amazonas, Sao Francisco, Rio de la Plata, aus dem neuen Dach der Welt, aus dem lichtdurchfluteten Planalto waren auch die verletzten Indianersippen auf der Flucht, als seien sie eine vom Schrecken gejagte wilde Bestie. Nur die sorglose Einsamkeit ist dort zurück geblieben.

Das Endlose, das unendliche Ödland wo man auf den ganzen Feldern am Ende des Tages das Schreien des Rebhuhns hörte, und dann in den Waldlichtungen und am Flussufer, das melancholische Piepsen des *Jaó* antwortete.

Die Nacht kam rüber. Im Himmel schimmerten die Sterne als wären sie sehr nah, und das *Südkreuz* schien, über dem nächtlichen unendlichen *Cerrado* strahlend, für den brasilianischen Boden prädestiniert zu sein, um den neuen Bandeirante, den kühnen Zählern, das Wesen der Eroberung: den Menschen abzusegnen.

II Der Mensch

Ja, es war der Mensch, es war endgültig und definitiv der Mensch. Er kam, um zu bleiben. Er hatte in den Augen die Kraft seines Zieles: zu bleiben, die Einsamkeit zu besiegen und die Horizonte zu zähmen und zu züchten, zu gründen und zu errichten. Ihre Hände brachten schon gar keine andere Waffe mit als diejenige, die man zur Arbeit in Frieden braucht. Ja, es war endlich der Mensch, der Gründer. Er hatte im Antlitz die alte Entschlossenheit der Bandeirantes. Aber es war nicht mehr das Gold und die Diamanten das Ziel seiner Suche nach der Heimat. Er schaute ruhig auf die untergehende Sonne zu, die in ihrer Reise durch die Nacht wilde Tiere und Gespenster beleuchtet hatte. Dann beobachtete er die Sterne, die auf das immense Gewölbe des Himmels strahlten... Ja, es war der Mensch. Er kam aus der Ferne, in einer Reise durch die Einsamkeit, langsam, leidend. Und er litt auch unter den Strapazen des ewigen Laufens durch die Felder, der Krankheit der Wüste, die mühelose Schlacht im Dschungel mit ihren Bäumen, die sich ineinander verschlungen und im unterirdischen Kampf ihre riesigen Wurzeln schlugen. Aber jetzt kam er um zu bleiben. Seine Füße festigten sich in der roten Erde des Planalto. Sein Blick enthüllte die riesigen Ländereien im unendlichen Horizontenkreis. Er konnte nun die reine Luft des *Cerrado* einatmen. Ja, er würde in der Wüste eine ganz weiße und reine Stadt gründen...

Zitate aus Oscar Niemeyer

(Die Sätze des Erzählers werden durch Niemeyers Zitate, hier *kursiv*, ergänzt)

“...wie eine Blume in jener wilden und einsamen Erde...”

- eine Stadt in mitten der Einsamkeit des Nichts errichtet

“...wie eine ständige Botschaft von Grazilität und Poesie

- eine Stadt, die in der Sonne so aussieht, wie eine Braut, die ihr Braukleid anzieht

“... in der die Architektur so hellweiß strahlt, als schwebte sie in der unendlichen Dunkelheit des Planalto”

- eine Stadt, die tagsüber *“... in einer Atmosphäre von würdiger Monumentalität”* die Freude an der Arbeit findet

- und in der Nacht, in den Stunden der Ruhe und der Sehnsucht

“...in einer zauberhaften und dramatischen Beleuchtung”

- in dem Palast der Morgendämmerung schlafen würde.

“eine Stadt voller glücklicher Menschen, die das Leben in voller Kraft, in all seiner Fragilität fühlen, Menschen, die den Wert der reinen Dinge verstehen...”

- und eine Stadt, die wie das Bild des Kreuzes wäre,
im Herzen des weiten Heimatlandes.

Zitat aus Lucio Costa

“...eine Stadt, die aus den elementaren Gesten geboren ist, von jemandem, der einen Ort signalisiert und in Besitz nimmt, zwei Achsen, die sich im rechten Winkel durchkreuzen, das heißt, des wahren Sich-Kreuzen.”

III Die Ankunft der Candangos

Es ging nun darum zu bauen und einen neuen Rhythmus zu schaffen. Dafür war es nötig, alle Kräfte der Nation zu rufen, alle Menschen, die mit Lust am arbeiten und mit Vertrauen in die Zukunft, ein neues Tempo erreichen konnten. Und der große Aufruf für die gigantische Aufgabe kam aus allen Richtungen aus der riesigen Nation der Arbeiter: einfache Männer mit harten Füßen, Gesicht aus Leder und Hände aus Stein, die auf Karren, auf Eseln, in Transportlastern, egal wie, aus allen Ecken kamen, besonders aus dem Norden, aus dem Großen Norden und aus Mittel- und Nordosten. Alle waren müde aber voller Hoffnung, häufig hatten die Männer Frau und Kinder verlassen, indem sie ihnen das Versprechen von besseren Tagen gaben. Sie kamen aus so vielen kleinen Dörfern, deren Namen ihre eigene Sehnsucht zu singen schienen in den alten Rhythmen des riesigen Heimatlandes.

Zwei Sprecher abwechselnd:

(es folgen die Namen von 30 kleinen Städten)

...um die weiße Stadt zu errichten

...um die Stadt von glücklichen Menschen zu bauen...

IV die Arbeit und die Errichtung der Stadt

Es war viel mehr nötig als Ideen, Durchhaltevermögen und Einbildungskraft. Es waren eine Million Kubikmeter Stahlbeton, 100 Tonnen aus rundem Eisen, eine Milliarde Zementsäcke, 500.000 Kubikmeter Sand und 2000 Kilometer Kabel nötig

- eine Million Kubikmeter Schotter, 400 km Laminat, unzählige Tonnen Holz, 60.000 Bauarbeiter waren nötig, um abzuhobeln, zu hacken, zu befestigen, zu schneiden, zu

absägen, zu kleben, zu schweißen, zu schieben, zu zementieren, zu glätten, zu polieren und um die weißen Giebel hochzubauen.

- die weißen Giebel, wie weiße Federn
- große Strukturen so leicht, so rein...

... als ob sie von Engelhänden auf die Erde gestellt worden wären, auf die rote Erde des Planalto, mitten in der unflexiblen Musik, der penetranten, der mathematischen Musik der menschlichen fortschreitenden Arbeit. Die menschliche Arbeit, die besagt, dass die Würfel gefallen sind und dass diese Tat unwiederbringlich ist.

Und bei Sonnenuntergang, die Tagesarbeit ist getan, mit leeren und rauen Händen von der Arbeit und die Augen voll unendlichem Horizont, brechen die Arbeiter in ihre Nachtruhe auf, in die Sehnsucht nach ihren Heimathäusern hinein, die wie ihre Frauen weit weg und nicht erreichbar waren. Der Gesang, mit dem sie die traurige Einsamkeit noch trauriger und einsamer machen, scheint den Partnerinnen wie ein Versprechen für bessere Tage zu sein. Jene Frauen, die jenen Tages beim Abschied verlassen an der Türschwelle standen, wo sie bestimmt noch immer stehen, sind voller Liebe und Hoffnung und ihr Blick geht in die unendliche Ferne. Frauen, die selbst das Verlassen wählten, in der Hoffnung, dass sie eines Tages neben ihren Männern am Stadtleben teilnehmen dürfen, in dieser einen Stadt, die gemeinsam mit den aufgehenden Sternen am Himmel entstand. Frauen, die sahen wie ihre Männer eines Frühmorgens weg waren, auf der Suche nach Arbeit, um ihnen eine Zukunft geben zu können. Dieselbe Arbeit, die jetzt am Ende des Tages und nach getaner Arbeit diese Männer in die große und tiefe Einsamkeit der Nacht führt, die über dem Planalto langsam einkehrt.

Originalübersetzung des Verfassers aus dem
Portugiesischen

3. Programm vom Kongress der AICA (*Associação Internacional de Críticos de Arte*) September 1959 ⁶⁹³

Thematischer Schwerpunkt: *Die neue Stadt – Synthese der Künste*

1 *Die neue Stadt.*

- Einleitung zum Eröffnungsthema. Neue Stadt-Synthese der Künste (Mario Pedrosa)
- Konfrontation mit der Vergangenheit (M.A. Muraro)
- Der urbane und architektonische Raum in Brasília (William Holford)

2 *Urbanismus*

- Soziologische und technologische Bedingungen (Eero Saarinen)
- Vom der Dynamik urbaner Strukturen (Bruno Zevi)
- Der Lebensrahmen: der Mensch auf dem Platz und zuhause (Alvar Aalto)
- Zwei formale Aspekte in der visuellen Wahrnehmung des Stadtplans und seinem urbanen Kontext (Richard Neutra)

3 *Technik und Ausdrucksform*

- Die operative Forschung bei urbanen und architektonischen Phänomenen (F.L. Lionnais)
- Das Verhältnis Architekt-Ingenieur (Jean Prové)
- Die neuen mechanischen Strukturen in Architektur (J. Pizzetti)
- Vom der Technik und dem Ausdruck in Architektur (Joaquim Cardoso)

4 *die Architektur*

- Die Hauptkünste in der Stadt (W. Haftmann)
- Die Verteilung architektonischer Monumente im urbanen Raum (Siegfried Giedion)
- Tradition und alte Baumaterialien in der modernen Architektur (Giulio Carlo Argan)
- Kunstkritik in der Architektur (R. Delevoy)

5 *die Schönen Künste*

- Integration der Künste in der Stadt (André Bloch)
- Ist die Architektur die Hauptkunst in einer Stadt? (Raymond Lopes)
- Malerei und Skulptur im urbanen und architektonischen Kollektiv (Meyer Shapiro)
- Krise in den einzelnen Künsten (Georg Schmidt)

6 *Industrielle Künste*

- Die industriellen Künste in der neuen Stadt (Gillo Dorfles)
- Die neue Stadt und ihr Signalisierungsgraphik (Otl Aicher)
- Die Farbe, visuelles Integrationselement im urbanen Raum (Pierro Dorazio)

⁶⁹³ Aus : *Programa do Congresso*, in *HABITAT*, ano 10, no. 57 (novembro–dezembro 1959).

- Begriffs- und Funktionsunterschied zwischen industrieller und handwerklicher Kunst (Mário Barata)

7 die Kunstbildung

- Die Kunsterziehung und die neuen wissenschaftlichen und pädagogischen Perspektiven (Tomás Maldonado)
- Der Bildungswert kultureller und öffentlicher Einrichtungen wie z.B. Museen, Ausstellungen, internationale Messen, Volksfeste, usw. (W. Sandberg)
- Der Bildungswert der Architektur und der einzelnen Schönen Künste (Alberto Sartoris)
- Der Bildungswert der Künste (Herbert Read)

8 Die Situation der Künste in der modernen Stadt

- Debatte-Sitzung unter der Präsidentschaft von André Chastel
- Thema: Hat die Kunst eine Mission in der (neuen / jetzt beginnenden) Zivilisation?
- Sitzungsteilnehmer: ,Giulio Carlo Argan, Julio Romero Brest, Gregorio Schmidt, Meyer Shapiro. Jean Laymarie, Mário Pedrosa.

4. Rede im Original des französischen Ministers André Malraux in Brasília am 25.08.1959

Discours prononcé à Brasilia par Mr André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires Culturelles le 25 août 1959

Monsieur le Président de la République,

Permettez-moi de vous remercier tout d'abord des paroles que vous venez de consacrer à mon pays, au Général de Gaulle et à moi-même. Si le lien qui unit le Brésil à la France avait besoin de preuves il ne pourrait en recevoir de plus éclatantes que l'accueil si chaleureux que je rencontre depuis hier, et la présence du Président de la République à cette cérémonie.

La France pense, elle aussi, que les relations entre le Brésil et l'Europe, imposées par la nature même de la civilisation qui est en train de naître sous nos yeux, vont dépasser de loin ce que, dans divers domaines, on appelait naguère des échanges. Que l'établissement d'un plan mondial d'exploitation des richesses naturelles au bénéfice des nations qui les possèdent et d'elles seules doit devenir l'un des desseins majeurs du siècle, et qu'à sa lutte épique contre la Terre, l'homme doit donner enfin des formes dignes de lui. C'est cette dernière exigence que symbolise notre présence ici, Monsieur le Président de la République, comme la symbolise cette ville elle-même.

Au cours de leur développement, les grandes nations ont souvent trouvé leur symbole, et sans doute Brasilia est-elle un symbole de cette sorte. Presque toutes les grandes villes se sont développées d'elles-mêmes, autour d'un lieu privilégié. Que l'histoire, aujourd'hui, regarde avec nous les premiers surgissements d'une ville appelée par la seule volonté humaine ! Si renaît la vieille passion grec et romain des devises sur les monuments, on écrira sur ceux qui vont naître ici : "Audace, énergie, confiance". Ce n'est pas votre devise officielle, mais c'est peut-être celle que vous donnera la postérité.

Vous savez, comme savent tous les artistes mais comme le savent moins bien les gouvernements, que les formes de l'art appelées à demeurer dans la mémoire des hommes sont des formes inventées. Dans cette ville surgie de la volonté d'un homme et de l'espoir d'une nation, comme les métropoles antiques surgirent de la volonté impériale de Rome ou des héritiers d'Alexandre, le palis de l'Alvorada que vous édifiez, la cathédrale que vous projetez, apportent quelques-unes des formes les plus hardies de l'architecture, et, devant les maquettes de la Brasilia future, nous savons que la ville entière sera la ville la plus audacieuse qu'ait conçue l'Occident. Au nom de tant de monuments illustres qui emplissent notre mémoire, soyez remerciés d'avoir fait confiance à vos architectes pour créer la ville, et à votre peuple pour l'aimer !

Cette audace, nous savons combien certains la craignent, même parmi vos amis. Mais s'ils ne se méprennent pas à l'éclatante originalité de ces projets, peut-être se méprennent-ils à ce qui fait leur valeur historique décisive. Il est temps de comprendre que ce qui commence à s'élever devant nous, c'est la première des capitales de la nouvelle civilisation.

L'architecture moderne était, jusqu'ici, une architecture d'édifices. Elle a créé des maisons, même si ces maisons dressent à la proue de New-York leur hérissément de tours. Qu'elle dût dépasser quelque jour cet individualisme épique _ car la cité n'est pas seulement une agglomération de maisons _ aucun de ses historiens n'en doutait. Mais presque tous pensaient que la plus grande architecture, celle qui crée les villes et non les immeubles naîtrait en Union Soviétique, _ et elle est en train de surgir ici.

Car ici, vont naître les premières grandes perspectives de l'architecture moderne, que notre siècle ne connaissait pas encore. Ce qui veut dire que cette "architecture debout" va subir une métamorphose fondamentale, annoncée confusément par celle de l'Europe, de l'Afrique du Nord, par la vôtre. C'est la reconquête du gratte-ciel par le soleil; c'est avant tout la résurrection du lyrisme architectural né avec le monde hellénistique, qui faisait rêver César à Alexandrie. Et devant la décision par laquelle le génie brésilien continue à la fois les perspectives de la Grèce, de la Rome pontificale, de Versailles et du Paris napoléonien, nous pensons que le mot si confus de latinité a peut-être au moins un sens précis: celui de fraternité.

Allons plus loin. "Pour que Brasilia devienne une véritable capitale, écrit Lucio Costa, son planificateur doit être imprégné d'une dignité, d'une noblesse d'intention d'où résulte le sens de

l'ordre, de l'utilité et de la proportion qui seul peut donner au projet entier la qualité monumentale désirée."

Mais quelle ville moderne, jusqu'ici, s'était souciée de cette dignité, de cette noblesse d'intention ? Ce qui entre en jeu est immense: il s'agit, en mettant l'architecture au service de la nation, de lui rendre une part de son âme, qu'elle avait perdue. Elle y aspirait ? Peut-être. L'honneur du Brésil est de ne pas se contenter d'y aspirer. L'architecture avait eu pour oeuvres capitales les temples et les cathédrales; puis les palais, lorsque l'époque des Grandes Monarchies donna aux palais des rois une signification qui n'était pas seulement celle du luxe. La limite de l'architecture moderne est d'être au service de la puissance économique ou de l'individu; le seul admirable ensemble architectural des Etats-Unis, le Centre Rockefeller, n'est pas élevé à la gloire d'une puissance du pétrole, mais à la gloire de la solidarité humaine, de la science et de l'esprit. Vous concevez la ville comme un immense ensemble, et dès l'origine vous exigez que les édifices y expriment une signification. C'est pourquoi Lucio Costa termine ainsi: "La ville ne sera pas seulement la résidence du gouvernement et de l'administration, mais encore un des centres culturels majeurs du pays". Cette Brasilia sur son plateau géant, c'est un peu l'Acropole sur son rocher... Salut, capitale intrépide, qui rappelle au monde que les monuments sont au service de l'esprit !

L'esprit que cette ville appelle, elle en est née à maints égards, car la noblesse à laquelle se réfèrent ses fondateurs plonge dans le temps de profondes racines. Mais elle en appelle la métamorphose. Jusqu'à nous, le cortège des grands fantômes du passé formait une lignée. L'Occident était l'héritier de la Bible et des Anciens. La découverte des civilisations englouties, celle des moyens de diffusion de la peinture et de la musique, font de nous les premiers héritiers de toute la terre. Une nouvelle civilisation s'élabore, et la culture qu'elle appelle est aujourd'hui l'enjeu de toutes les forces de l'esprit. Et l'objet capital de cete culture, c'est une notion de l'homme sans laquelle la nouvelle civilisation ne pourrait vivre: il n'y a pas de civilisation sans âme.

Chacune des grandes religions avait apporté une notion fondamentale de l'homme, et notre temps s'efforce passionnément de donner forme au fantôme que leur a substitué le siècle des machines. D'autant plus passionnément, qu'avec les camps d'extermination, avec la bombe atomique, l'ombre de Satan a reparu sur le monde, en même temps qu'elle reparaissait dans l'homme: la psychanalyse redécouvre les démons, pour les réintégrer en lui. Mais dans un monde sans clef, où le Mal devient une énigme fondamentale, le moindre sacrifice, le moindre chef-d'oeuvre, le moindre acte de pitié où d'héroïsme, posent une énigme aussi fascinante que celle du supplice de l'enfant innocent qui obsédait Dostoïevski, que tous les pauvres yeux humains qui découvrirent une chambre à gaz avant de se fermer à jamais: l'existence de l'amour de l'art ou de l'héroïsme n'est pas moins mystérieuse que celle du mal. Peut-être l'aptitude de l'homme à les concevoir et à les maintenir invinciblement est-elle une de ses composantes comme l'est l'aptitude à l'intelligence, et le but de notre civilisation, dans l'ordre de l'esprit, devient-il, après avoir trouvé les techniques qui réintègrent les démons dans l'homme, de chercher celles qui y réintégreraient les dieux.

Mais la reconquête de la grandeur oubliée prend la forme que lui donne ceux qui l'assurent. Car chaque nation l'assure à sa manière _ et tend à se grouper, non avec toutes les autres, mais avec quelques parentes, en de vastes aires culturelles. Sans doute la nouvelle civilisation connaîtra-t-elle en Occident, outre sa forme russe, deux grandes formes qui correspondront, en gros, aux aires catholique et protestante. De chacune de ces formes, du nouveau type d'homme qu'elle suscitera, je dis ici, comme à Athènes: ils appartiennent à tous ceux qui auront choisi de les créer ensemble: l'esprit ne connaît pas de nations mineures, il ne connaît que des nations fraternelles _ et des vainqueurs sans vaincus.

La culture trouve là son rôle irremplaçable. Par la connaissance, mais aussi par d'autres voies plus secrètes. La culture, ce n'est pas seulement de connaître Shakespeare, Victor Hugo, Rembrandt ou Bach: c'est d'abord de les aimer. Il n'y a pas de vraie culture sans communion, et peut-être son domaine le plus profond et le plus mystérieux est-il la présence, dans notre vie, de ce qui devrait appartenir à la mort. La culture du nouveau monde latin _ qui n'est pas seulement le grand et vieux monde méditerranéen, qui n'est pas seulement l'Amérique latine, _ sera, comme toutes les vraies cultures, une culture conquise. Ce qu'elle doit conquérir pour créer son type d'homme exemplaire et modeler son nouveau passé, c'est la présence, en elle, de toutes les formes d'art, d'amour, de grandeur et de pensée qui, au cours des millénaires, ont successivement permis à l'homme d'être moins esclave:

le domaine qui unit au fond de notre mémoire, sous l'immense indifférence des nébuleuses, les silhouettes invincibles, et jadis ennemies, des pêcheurs de Tibériade et des bergers d'Arcadie... Le plus sanglant empire du monde, l'empire assyrien, laisse dans notre mémoire la majesté de sa Lionne blessée: s'il existe un art des camps d'extermination, il n'exprimera pas les bourreaux, il exprimera les martyrs. "Lève-toi, Lazare !" Nous ne savons pas ressusciter les corps, mais nous commençons à savoir ressusciter les rêves, et ce que vous propose aujourd'hui la France, c'est que pour nous tous, la culture soit la résurrection de la noblesse du monde.

Sachons-nous unis par un avenir fraternel plus encore que par un passé commun. Vous avez eu raison, aux heures les plus sombres de ne pas désespérer de nous, puisqu'aujourd'hui le Général de Gaulle, qui a trouvé toutes les blessures de mon pays dans son héritage, retrouve malgré ces blessures le langage séculaire de la France, pour rappeler au monde que "c'est l'homme qu'il s'agit de sauver". Car la culture a deux infranchissables frontières: la servitude et la faim. Pussions-nous contribuer à les effacer, pussions-nous créer une civilisation qui ressemble à notre espoir, et qui, la première, mette toutes les grandes oeuvres de l'humanité au service de tous les hommes qui les appellent.

Vous avez prononcé ici, Monsieur le Président de la République, des paroles que connaissent beaucoup d'entre nous: "De ce haut plateau central, de cette solitude qui sera bientôt le cerveau d'où partiront les hautes décisions nationales, je jette un regard, une fois de plus, sur l'avenir de mon pays et j'entrevois cette aurore avec une foi inébranlable et une confiance sans limite dans la grandeur de son destin". Lorsque je contemple à mon tour ce lieu qui n'est déjà plus une solitude, j'y évoque les drapeaux que le Général de Gaulle remit, le 14 juillet, aux chefs des états de la Communauté franco-africaine, et le solennel cortège d'ombres des morts illustres de la France, que vous aimez parce que leurs noms appartiennent à la générosité du monde. Et dans leur grande nuit funèbre, un murmure de gloire accompagne le battement des forges qui saluent votre audace, votre confiance, et le destin du Brésil, tandis que s'élève la capitale de l'espoir.

5. Einweihungsrede von Juscelino Kubitschek 21.04.1960

“Es ist mir unmöglich, in Worten zu fassen, was ich in diesem Augenblick fühle und denke, dem wichtigsten Augenblick meines Lebens als Politiker. Die Bedeutung, die Größe dieser feierlichen Zeremonie wird mit dem einfachen Ton meines **Gebetes** kontrastieren. Ich wende mich an Euch, alle Staatsbürger aller sozialen Schichte, aller Kulturebenen, die aus den entferntesten Ecken unseren Heimatlandes euren Blick auf die neueste Stadt werft, die eure Regierung euch gibt, möchte ich nur das Herz des Präsidenten sprechen lassen. Ich brauche euch nicht daran zu erinnern, und möchte es auch nicht jetzt, die riesigen Hinderungen, die meiner Regierung unüberwindbar schienen, um die Wille des Volkes zu verwirklichen, eine Wille, die durch mehreren Verfassungen zum Ausdruck kam- die Hauptstadt zu diesem kontinentalen Plateau, geographisches Zentrum des Landes, eine Wüste vor wenigen Monaten. Lass uns nicht in die Vergangenheit zurückblicken, weil sie konfus wird vor dem Licht eines neuen Sonnenaufgangs, das sich auf unserem Land vergisst. Als wir hierher kamen, gab es auf der leeren Landfläche nur die Stille und die Geheimnisse der unberührten Natur. Im diesem wilden Sertão wurden immer mehr glückliche Momente zu erleben, als wir die Gestalt der neuen Stadt wahrnehmen konnten. Alle von euch, die hier seid, könnt auf den Boden der Straßen laufen, die schöne Gebäude betrachten, die Luft atmen, und das Blut in den Adern pulsieren hören. Ich habe mich erst auf den Bau Brasílias gestürzt, als ich überzeugt war, dass es machbar war, weil ein Volk reif war, und dieses Territorium besetzen und schätzen konnte, das die göttliche Vorsehung für ihn aufbewahrt hatte. Unsere Industrie und unsere technische Kräfte erfüllten die richtigen Bedingungen, um die kühne Gestaltungen /Formen der moderne Architektur und der Stadtplanung ins Beton, ins Stahlbeton und in Stahl umzusetzen. Es wird eine außergewöhnliche Generation entstehen, die in der Lage sein wird, diese „Architektur der großen Maßstäbe“ zu konzipieren und zu verwirklichen, die richtige Städte und nicht "Gebäude schöpfen kann“, wie ein vornehmer Besucher behauptete. Selbst wenn die Versuchung so groß wäre, die einzigartige Gelegenheit den hervorragenden Gruppe, in welcher Lucio Costa und Oscar Niemeyer an der Spitze stehen, zu bieten, das würde mir genug sein, um solche ungeheuer Werk in Angriff zu nehmen. Was zur Entscheidung vom Gewicht war, ist meine Überzeugung davon, dass der Augenblick gekommen sei, das Gleichgewicht des Landes und seine Entwicklung zu fördern und die übermäßige Ungleichheit von anderen Regionen zu verhindern, indem ich den Rhythmus des Fortschritts im Landesinnere beschleunigte. Auf dem Zielprogramm meiner Regierung, war der Bau der Hauptstadt wie die Beschaffung eines zentralen Kerns, um welches viele andere Leistungen und Errungenschaften entstehen, deren fruchtbare Wirkung für den Wohlstand und der Einheit des Landes keiner verleugnen würde. Wie blättern heute eine Seite der Geschichte Brasiliens um, denn das Projekt wurde vom Anfang an von beiden Häusern des Parlaments bewilligt und von der öffentlichen Meinung unterstützt, die durch unzählige patriotische und authentisch echte Demonstrationen aller Sozialgruppen von Brazilianern, die mich in allen Winkeln des Territoriums empfingen, halten wir unsere Pflichtaufgabe, das dramatischste Pflicht, für erfüllt. Nur diejenigen, die die Probleme des Hinterlandes nicht kannten, bei denen hatten wir die Zweifel und die Zögerung gesehen. Aber im ganzen Land sahen wir das Licht der Hoffnung schimmern, die uns begleitete, in die Reise, die wir heute beenden. Die Hoffnung schützte mich und diese herrliche Legion von Frauen und Männern, von Israel Pinheiro, dessen Namen für immer mit diesem historischen Ereignis verbunden bleibt, bis zum kleinsten, vergessenen Bauarbeiter, der unermüdlich das Wunder von Brasilia ermöglichten. In jedem Augenblick, bei der Enttäuschung und bei dem Enthusiasmus hat sie unser Geist Flügel gegeben und

unsere Kräfte multipliziert, viel mehr als jeder andere Führer oder Schutzkraft: das war die Hoffnung. Ein Mann, dessen Augen immer wach waren bei der Betrachtung des Herrlichen, des Erhabenen – ich rede hier nochmal von André Malraux - sah in Brasilia die Hauptstadt der Hoffnung. Sein Talent, den Sinn der Dinge wahrzunehmen und den richtigen Ausdruck dafür zu finden, erlaubte ihm die Worte zu treffen um zu definieren, was uns hierher geführt hat, was uns den Mut für die gefährliche Durchfahrt gegeben hat. Schauet nun auf die Hauptstadt der Hoffnung von Brasilien. Sie wurde gegründet weil wir entschlossen waren, das zivilisierte Brasilien nicht mehr in einer Küstentreifen entlang des Ozeans halten wollten, und nicht mehr die Existenz einer Welt in der Einöde vergessen, die nach Besitz und Eroberung verlangte. Diese erstgeborene Stadt ist bereits in der Seele der Brasilianer eingewurzelt; hat bereits unser nationales Ansehen in allen Kontinenten gefördert, mal wird sie als pulsierenden Beweis unserer Fortschrittswille angesehen, mal als Zeichen unserer hohen kulturelle Entwicklung, , mal wird sie von der Gewissheit einer Zukunft voller Dynamismus, voller Schwung zur Arbeit umgeben, eine neue Epoche, die erwachen wird, um ihr unwiderstehliches Schicksal von Schöpfungskraft zu folgen. Aus diesem Zentralplateau, breitet sich Brasilia aus in allen Windrichtungen für eine definitive Integration: Belem, Fortaleza, Porto Alegre, in kurze auch das Bundesland Acre./.../Erkläret eure Kinder, was hier gemacht wird. Denn es ist vor allem für sie, dass diese Synthese-Stadt erbaut wird, als Vorstufe / Ankündigung einer fruchtbaren Revolution. Sie sind, diejenigen, die uns morgen beurteilen werden. In diesem heutigen Tag 21. April, der dem Leutnant Joaquim Jose da Silva Xavier, o Tirandentes gewidmet ist, im hundertachtundreißigsten. Jahr der Unabhängigkeit und einundsiebzigsten der Republik, erkläre ich, unter dem Schutz Gottes, Brasilia Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Brasilien, als eingeweiht.⁶⁹⁴

⁶⁹⁴ Rede zur Einweihungsfeier von Brasília, an der Esplanade del Planalto-Palast, am 21.04.1960. Eigene Übersetzung des Verfassers aus dem Port.

6. Propagandarhetorik für *Fortschritt und Moderne* im Inaugurationsprogramm des 21.04.1960⁶⁹⁵

Werbung	graphisches Motiv /Layout	Slogan
Cover des Programms	Säule des Alvorada und Kapelle	
AUTOINDUSTRIE		
Simca do Brasil	Kongress-Towers (noch im Bau)	"Die Hauptstadt der Hoffnung"
Mercedes Benz do Brasil		"Brasília, Hauptstadt der Hoffnung und Entscheidender Meilenstein nationalen Fortschritts"
Scania do Brasil	Säulengang Alvorada/Congresso	"Die neueste Hauptstadt der Welt- Vorbild für Initiativen, Ausdauer und Verwirklichung"
Pirelli	Säulengang Alvorada	"Der Sonnenaufgang eines Volkes"
Castrol Motoroil	Candango vor der Alvorada-Kapelle	
BAUINDUSTRIE		
Champion Celulose	Säulengang Alvorada	"Die Zukunft gehört uns, und beginnt heute"
Harkson Industria e Comercio	Congresso und Giorgis Plastik	"Unter den Zeichen des Pioniergesten"
Compania Brasileira de Material Ferroviario	Säule des Alvorada	"Für Brasilia, den Sonnenaufgang einer neuen Ära"
Cosmopolita-Metalurgica Paulista	Alvorada/Kapelle /Ceschiatti-Plastik	"Für die Hauptstadt der modernen Welt"
BANKEN/ HAUSHALTWARE		
The Bank of Boston	Säulengang Alvorada	
Telefunken (TV, Audiogeräte)	Säulengang Alvorada	
Ziglio-Moblize S.A. (Möbel)	Säulengang Alvorada	"Brasilia, relevantes Ideal eines gigantischen Brasiliens"
Casas Pernambucanas (Kaufhaus)		
Wolff (Besteck und Utensilien)	Säulengang Alvorada	
Colirios Moura Brasil (Augentropfen)	Alvorada in Perspektiv	"Selig seien die Augen, die heute den Sonnenaufgang eines neuen Brasilien betrachten"

⁶⁹⁵ aus dem Port. vom Verfasser übersetzt

7. Oscar Niemeyers Erzählung "Wolken" ⁶⁹⁶

"Immer wenn ich mit dem Wagen nach Brasilia fuhr, war mein großes Vergnügen, auf die Wolken im Himmel zu schauen. Wie viele unerwartete Dinge können sie suggerieren! Manchmal muten sie riesigen und rätselhaften Kathedralen an, sicher die Kathedralen von Saint Exupéry, ein anderes Mal furchtbaren Krieger, römische Karren, die in der Luft reiten, andere wiederum unheimliche Monster, die auf dem Wind in unsinniger Flucht davon laufen... und viel öfter, weil ich sie immer wieder suchte, schöne und sinnliche Frauen, die an die anderen Wolken angelehnt, aus dem unendlichen Weltraum mich anlächelten.

Aber gleich änderte sich alles: die Kathedralen verschwanden in weißen Schneestürme, die Krieger wurden zu karnevalesken unendlichen Zügen, die Monster versteckten sich in dunklen Höllen, um später noch furchtbarer wieder zu erscheinen und die Frauen weiteten sich in die Länge aus, oder löschten sich und verwandelten sich in Vögel oder schwarze Schlangen.

Oft wollte ich alles das fotografieren, denn die Figuren sahen so scharf und wirklich aus. Ich habe es nie getan. Aber immer wenn ich autofahre, schaue ich immer wieder auf die Wolken und neugierig, versuche ich sie zu entziffern, als sei ich auf die Suche einer guten und lange erwarteten Nachricht .

An jenem Tag war meine Vision aber noch überraschender. Es war eine sehr schöne Frau, mit einer hell rosa Haut, wie eine Renoir-Figur. Ihr Gesicht war harmonisch oval, ihre Brüste vollkommen und großzügig, ihre Hüften breit, und ihre Beine waren mit den weißen Wolken miteinander verschlungen. Ich stand und schaute sie fasziniert zu, schon furchtend, dass sie sich in die Luft schnell auslösen könnte. Aber die Winde jenes Nachmittags hatten mich bestimmt gehört, und sie blieb eine lange Weile, schaute auf mich zu aus der weiten Höhe des Himmels, als lüde sie mich ein, empor zu steigen, um zusammen unter den Wolken eine Weile zu spielen. Aber was ich befürchtete sollte dann geschehen. Und *peu a peu* war meine Geliebte in die Luft verschwunden, die Armen wurden in ihrer Verzweiflung immer länger, die Brüste lösten sich aus ihrem Körper, die langen Beine verschlungen sich in eine Spirale, als ob sie aus diesem Ort nicht weg wollte. Nur die Augen schauten auf mich weiter zu, und wurden immer größer, immer voller Entsetzen und Traurigkeit, als eine dicke und dunkle Wolke sie für immer von mir wegwusch. Ich blieb stehen und verfolgte sie trotzdem, unruhig, und sah wie sie gegen den Wind kämpfte, der ihr Körper immer mehr auseinander trieb.

Und dann fühle ich, wie diese perverse Metamorphose unserem eigenen Schicksal ähnlich ist, wir, die gezwungen sind, geboren zu sein, aufzuwachsen, zu kämpfen, zu sterben und für immer zu verschwinden, genauso wie es mit der Figur dieser herrlichen Frau geschah."

⁶⁹⁶ aus dem Port. vom Verfasser übersetzt

8. Übersicht wichtiger Inaugurationen und offizieller Veranstaltungen

Gebäude, Event	Datum	Ort	Ereignisse vor Ort / Protagonisten
Bau des <i>Catetinho</i> , provisorische Präsidentensitz und Büro	31.10. bis 10.11.1956	Plano Piloto	Entwurf von Niemeyer
Besuch des zur Errichtung der Stadt ausgewählten Ort im Planalto Central, Bundestaates Goiás.	02.10.1956	Goiás	Eintragung im "Goldenen Buch" von Kubitscheks historischem Satz " <i>Aus dieser Hochebene.....</i> "
Grundsteinlegung des <i>Palácio da Alvorada</i>	03.04.1957	am Paranoá-See	
erster Gottesdienst in Brasília	03.05.1957	W-Ende des <i>Eixo Monumental</i>	
Einweihung der Einsiedelei <i>Ermita de São João Bosco</i>	04.05.1957	rechtes Ufer des Paranoá-Sees, gegenüber vom <i>Alvorada</i>	Entwurf von Niemeyer
Gründsteinlegung der Kirche <i>Nossa Senhora de Fátima</i>	Oktober 1957	W-Ende des <i>Eixo Monumental</i>	Entwurf von Niemeyer
Einweihung der Kirche <i>Nossa Senhora de Fátima</i>	28.06.1958		
Einweihung <i>Palácio da Alvorada</i>	30.06.1958		
Grundsteinlegung der <i>Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Aparecida</i>	12.09.1958	<i>Eixo Monumental</i>	Entwurf von Niemeyer
Rede von André Malraux anlässlich der Eröffnung der Maison de France	25.08.1959	Baustelle des <i>Teatro Nacional</i>	historische Rede von Malraux, mit den für den Mythos Brasília bekanntesten Slogan " <i>La capitale de l'espoir</i> "
Eröffnung vom AICA-Kongress, Empfang der internationalen Teilnehmer in Rio de Janeiro	14.09.1959	Rio de Janeiro	Eröffnungsrede von Kubitschek
Besichtigung von Brasília der Teilnehmer des AICA	17.09 bis 20.09. 1959	Brasília	
Letzter Amtstag von Kubitschek im <i>Palácio do Catete</i> in Rio de Janeiro	20.04.1960		Offizieller Abschiedsfeier und Flug nach Brasília
Inauguration der Hauptstadt	21.04.1960	<i>Palácio do Planalto</i>	Einweihungsrede Kubitscheks auf dem Redepult
ofizielle Einweihung folgender Bauten: <i>Museu da Fundação da Cidade, Supremo Tribunal Federal, Palácio do Planalto, Praça dos Tres Poderes</i> einschließlich der Skulpturen von A. Ceschiatti und B. Giorgi	21.04.1960	<i>Praça do Tres Poderes</i>	Einweihungsrede am Museum der Stadtgründung

9. Bildmaterial

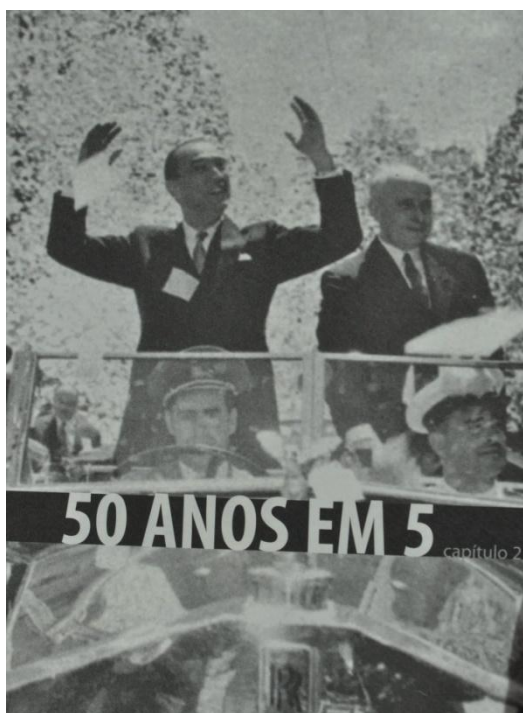


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

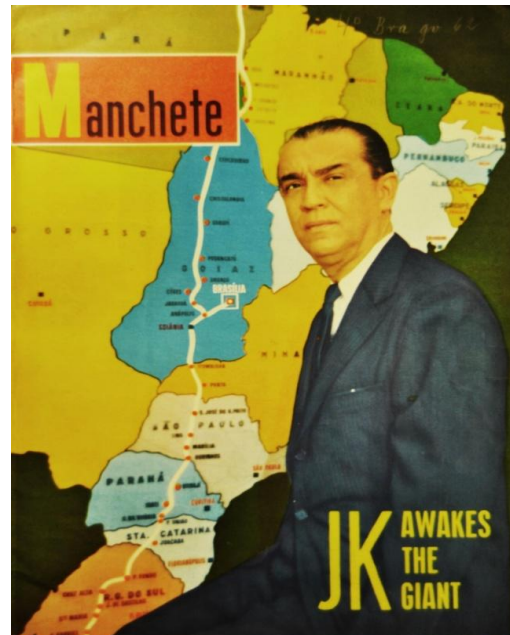


Abb. 4



Abb. 5

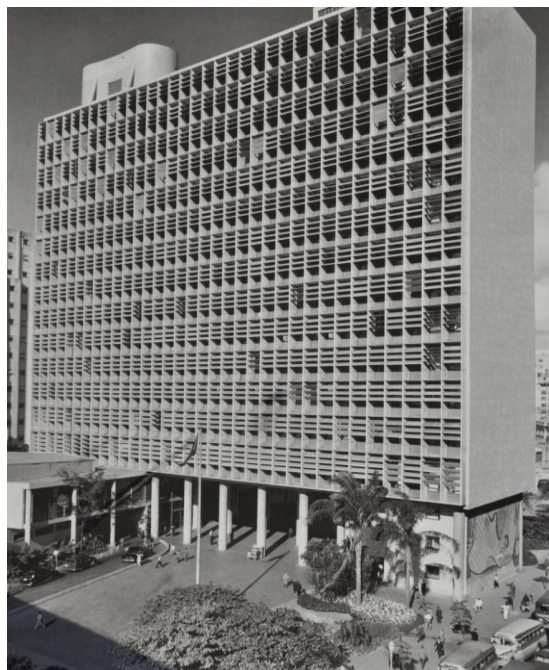


Abb. 6

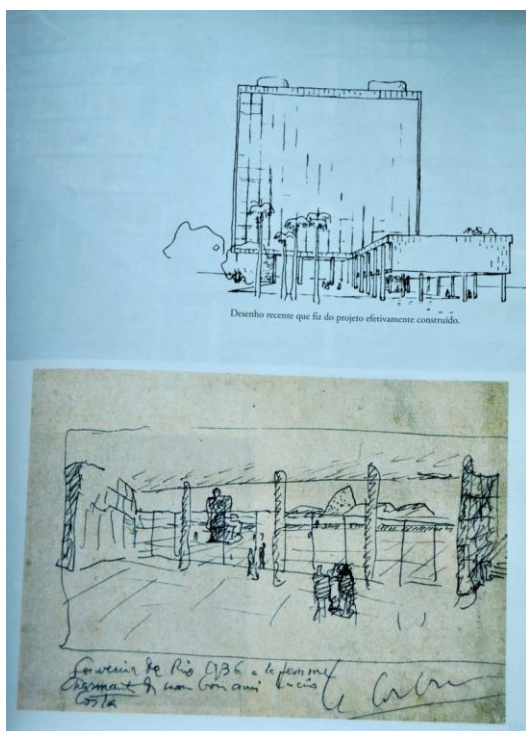


Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

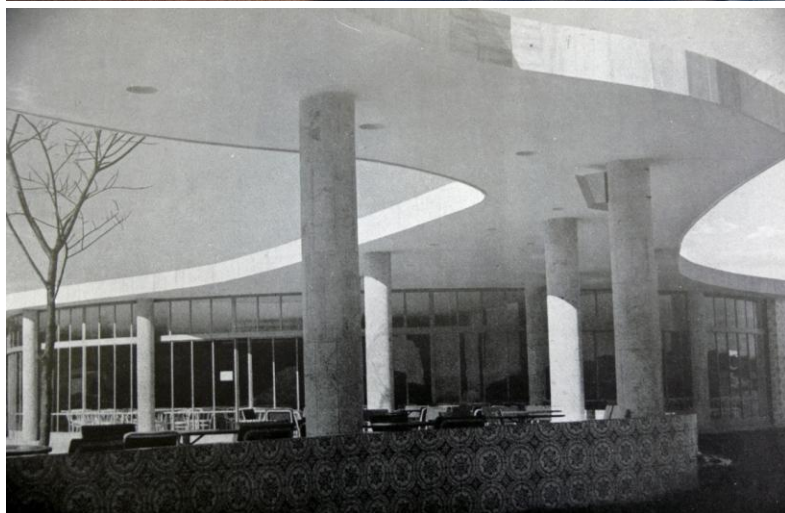
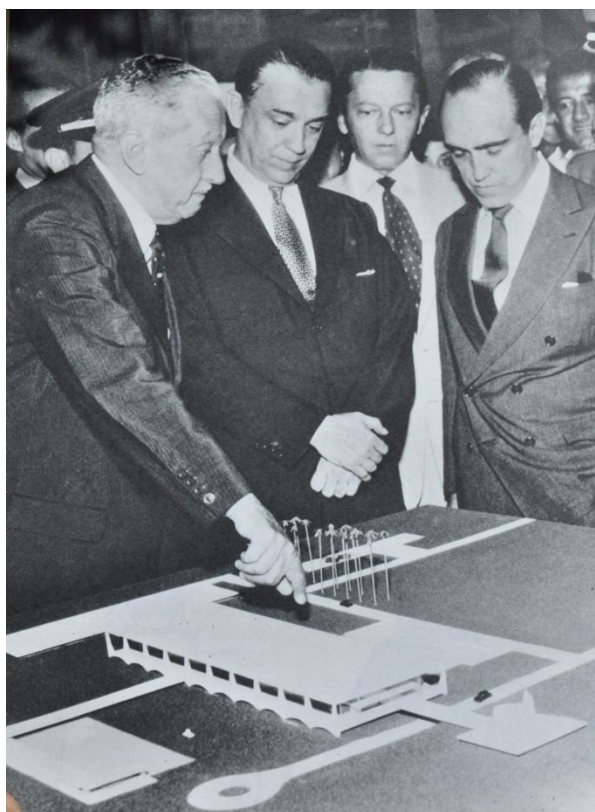
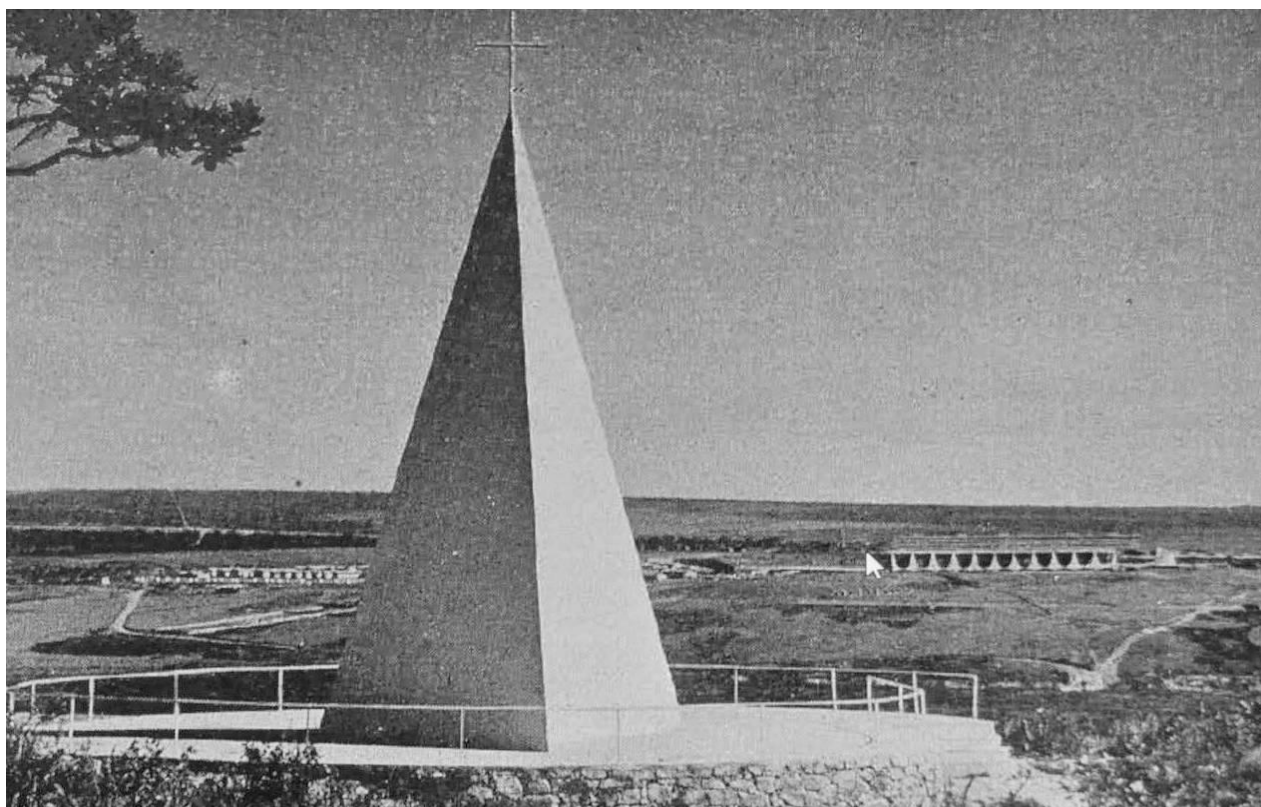


Abb. 11

**Abb. 12****Abb. 13**

**Abb. 14****Abb. 15**

**Abb 16****Abb. 17**



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb 21

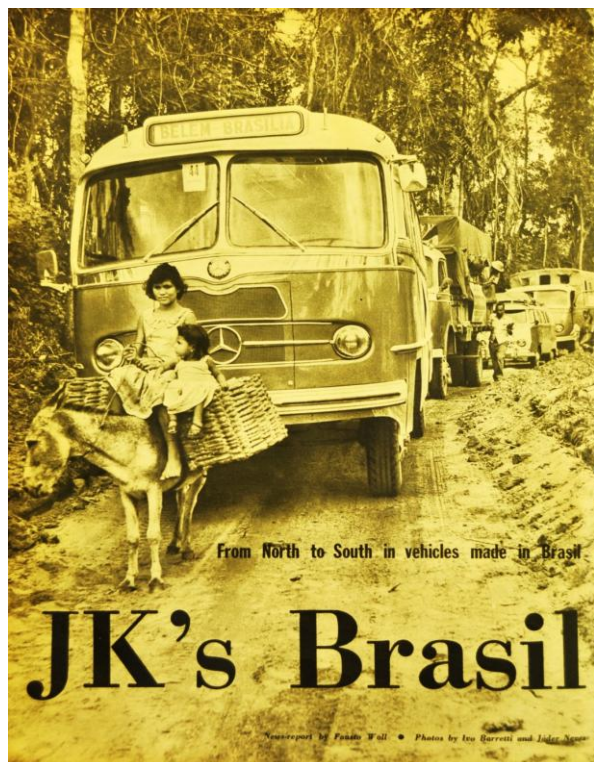


Abb. 22

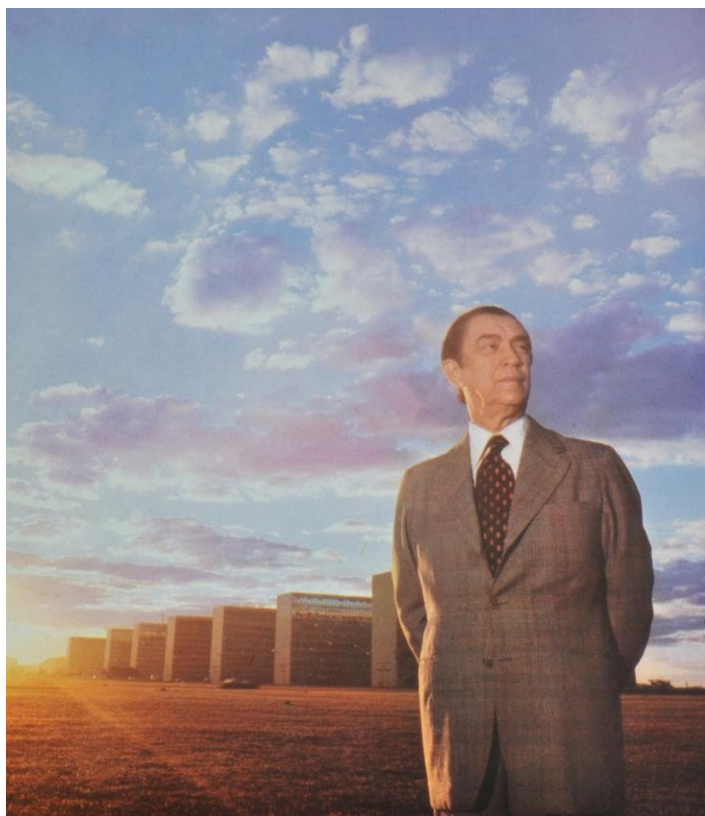


Abb. 23

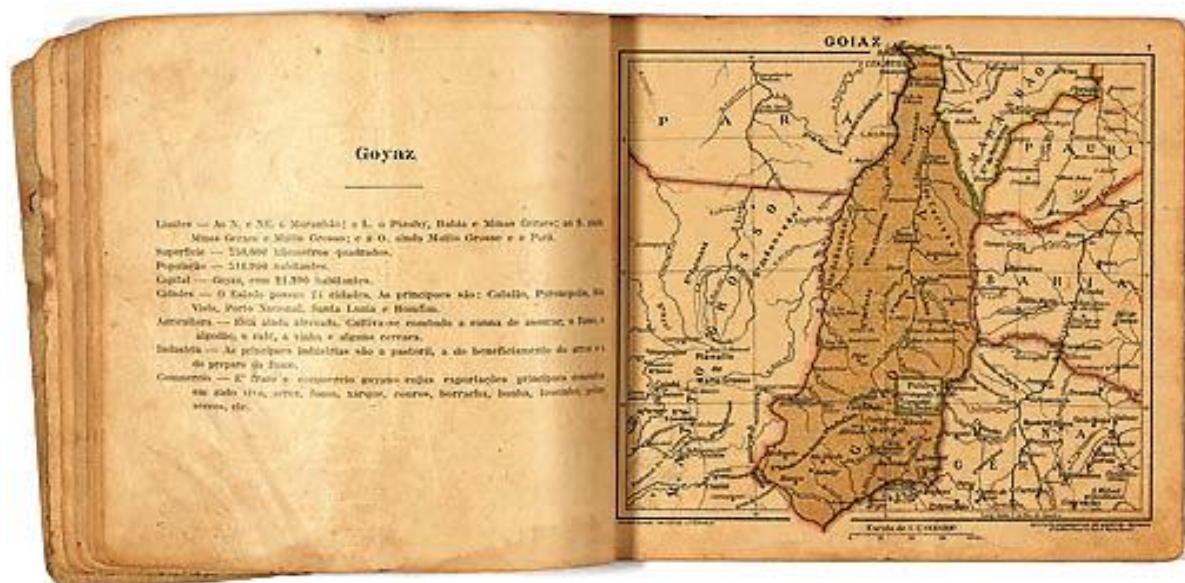


Abb. 24

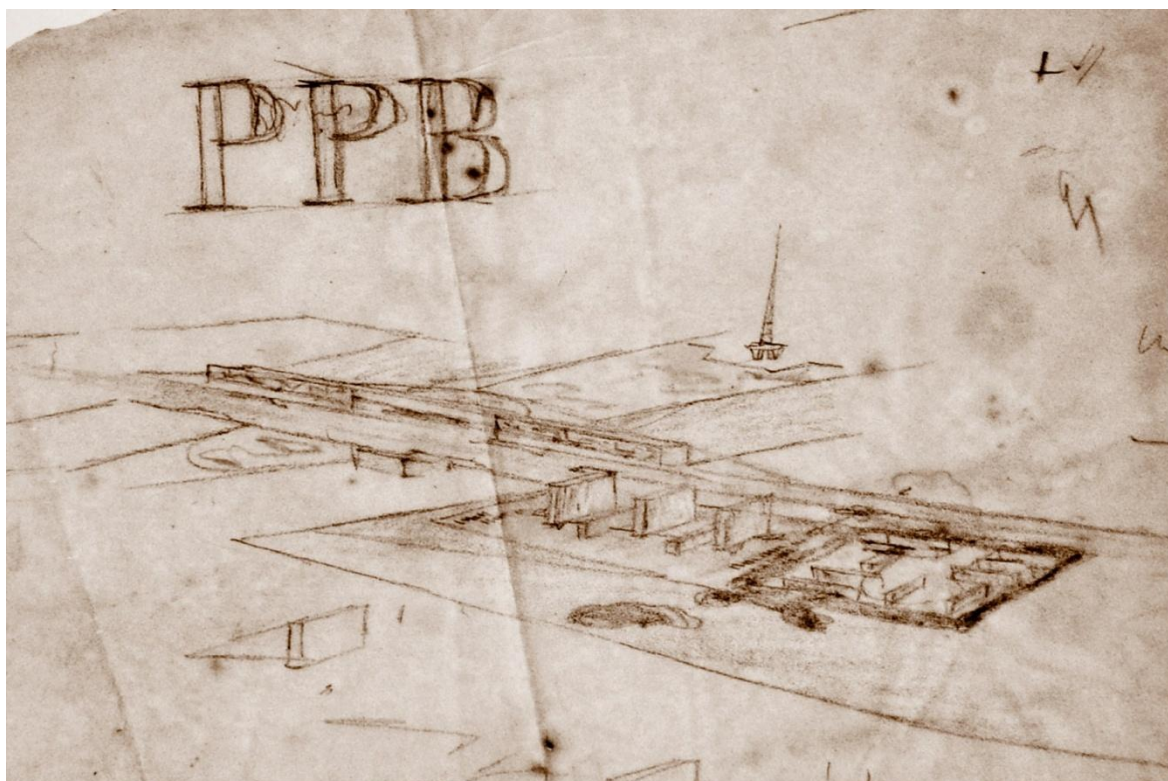


Abb. 25

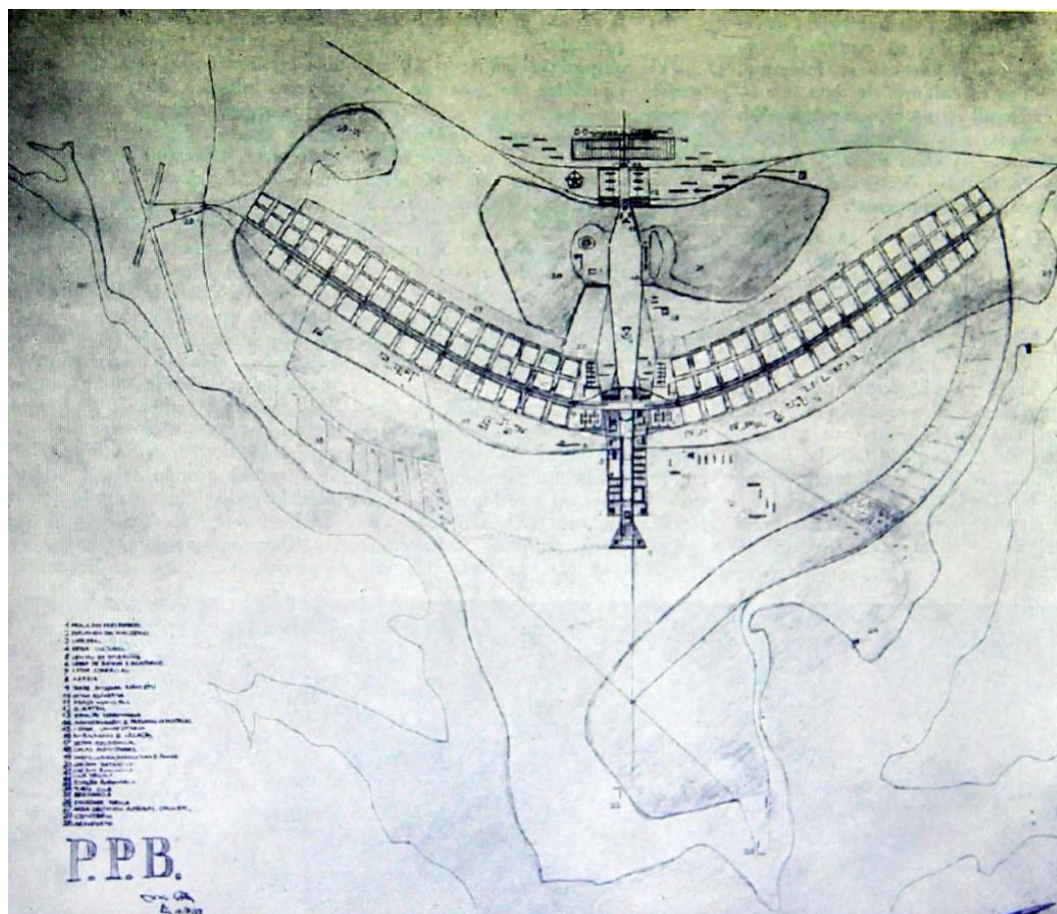


Abb. 26

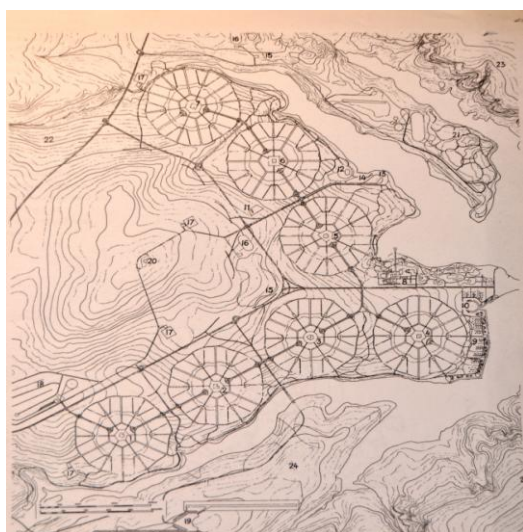


Abb. 27

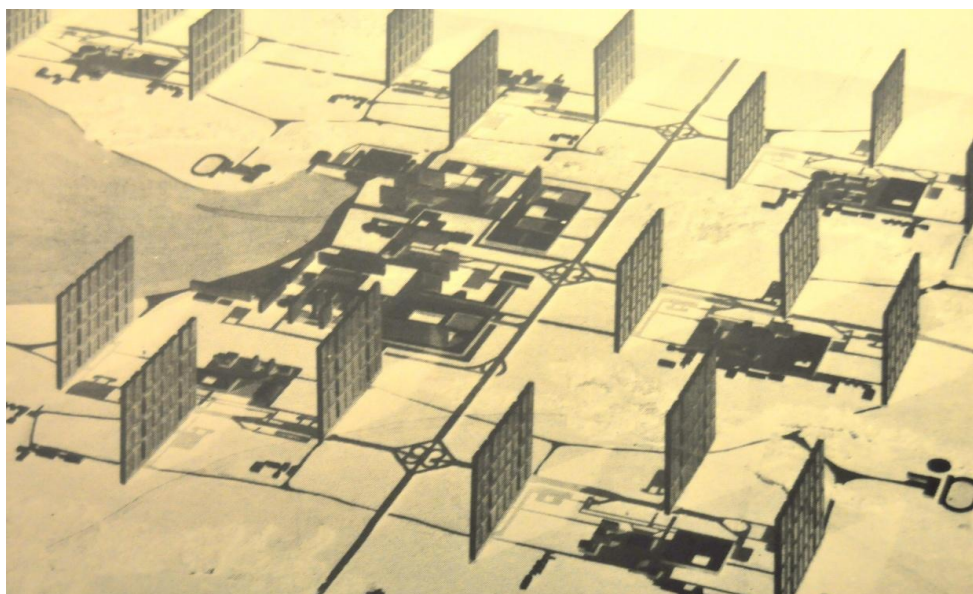


Abb. 28

PPB. ... JOSÉ BONIFÁCIO, em 1823, propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA.

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me.

Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, - apenas me desvenço de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta.

Compareço, não como técnico devidamente aparelhado, pois nem sequer disponho de escritório, mas como simples maquis do urbanismo, que não pretende prosseguir no desenvolvimento da idéia apresentada senão eventualmente, na qualidade de mero consultor. E se procedo assim candidamente é porque me amparo num raciocínio igualmente simplório: se a sugestão é válida, estes dados, conquanto sumários na sua aparência, já serão suficientes, pois revelarão que, apesar da espontaneidade original, ela foi, depois, intensamente pensada e resolvida; se o não é, a exclusão se fará mais facilmente, e não terei perdido o meu tempo nem tomado o tempo de ninguém.

-2-

A liberação do acesso ao concurso reduziu de certo modo a consulta àquilo que de fato importa, ou seja, à concepção urbanística da cidade propriamente dita, porque esta não será, no caso, uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele: a sua fundação é que dará ensejo ao ulterior desenvolvimento planejado da região. Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida.

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensi-

Abb. 29

veis do país.

Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução.

- 1 - Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dê le toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz.^{F.1}
- 2 - Procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao es coamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada.^{F.2}
- 3 - E houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária - inclusive a eliminação dos cruzamentos - à técnica urbanística, conferindo-se ao eixo arqueado, cor respondente às vias naturais de acesso, a função circulatória tronco, com pistas centrais de velocidade e pistas laterais para o tráfego local, e dispondo-se ao longo desse eixo o grosso dos setores residenciais.^{F.3}
- 4 - Como decorrência dessa concentração residencial, os cen tros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao a bastecimento e às pequenas indústrias locais, e, por fim, a estação ferroviária, foram-se naturalmente ordenando e dispondo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema.^{F.4} Lateralmente à intersecção dos dois eixos, mas participando funcionalmente e em termos de

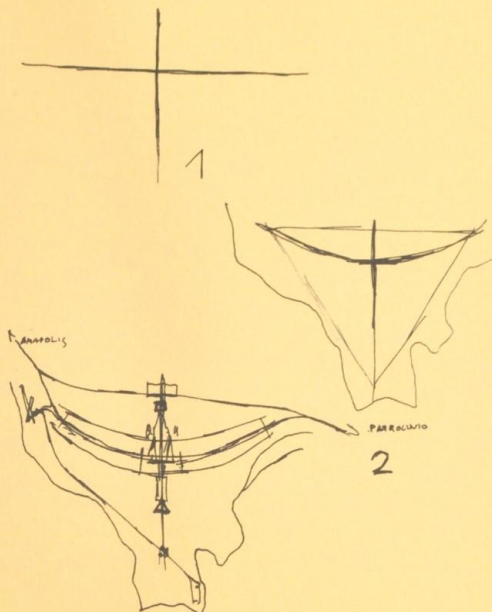


Abb. 30

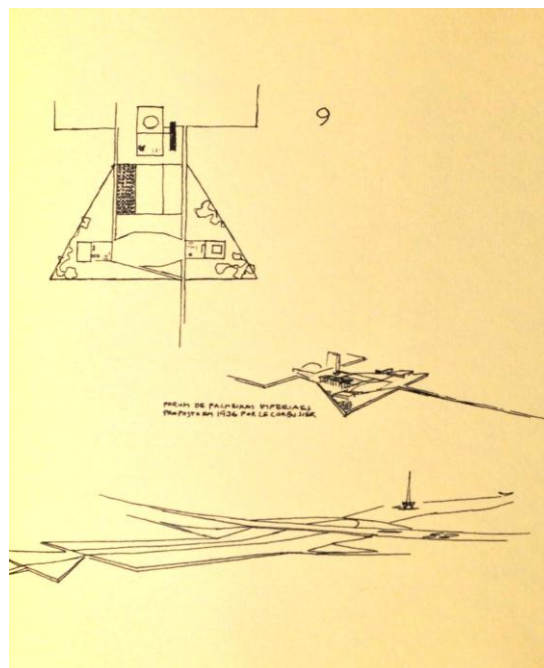
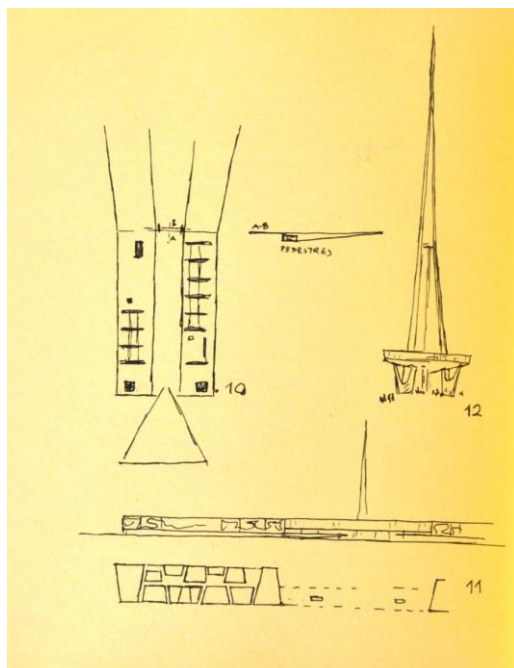


Abb. 31

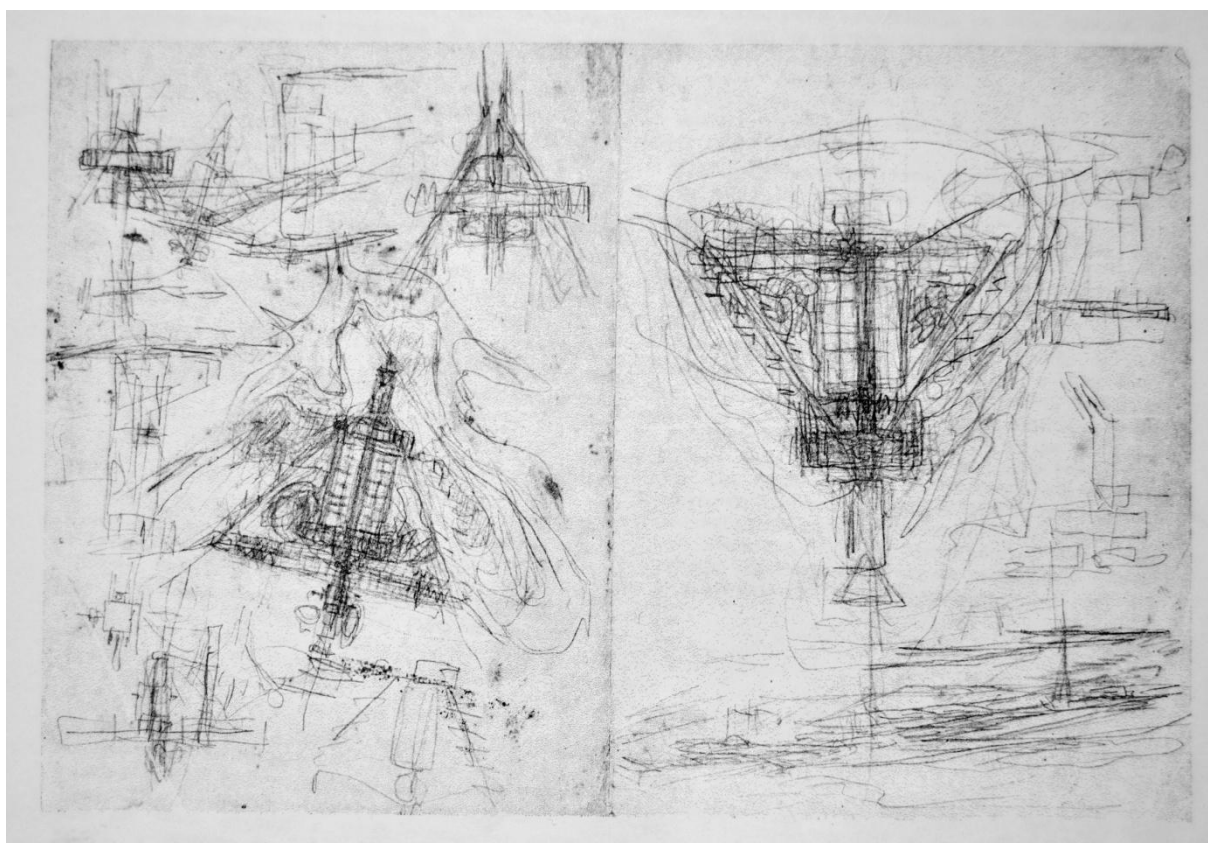
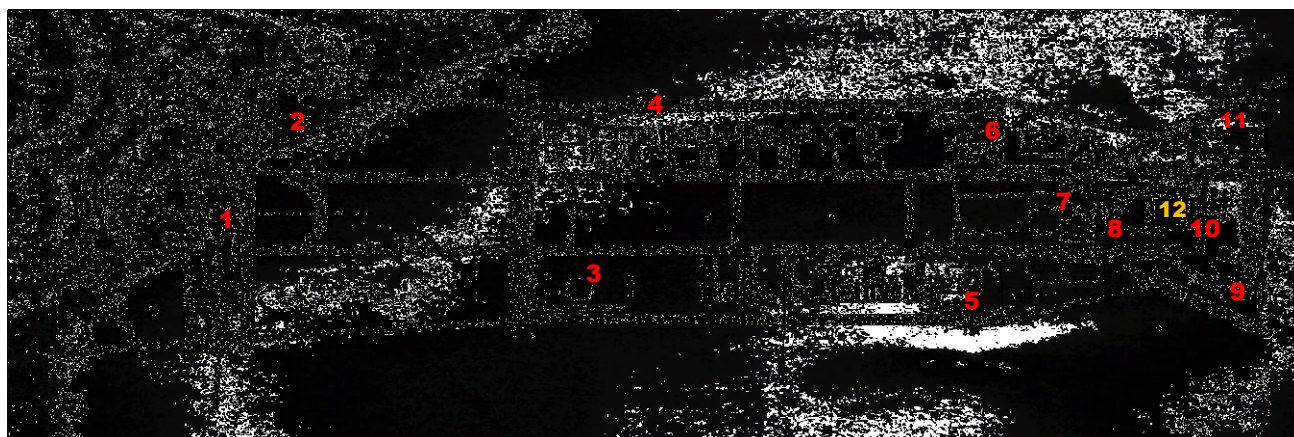


Abb. 32



Ab
Ab

A

A

,

1. Zentralbahnhof
2. Nationaltheater
3. Kathedrale
4. Ministerien
5. Außenministerium
6. Staatskasse
7. Senat und Abgeord.Haus
8. Türme Bürohaus
9. Oberster Gerichtshof
10. Museum
11. Regierungssitz Planalto
12. Platz der drei Gewalten

Abb. 33

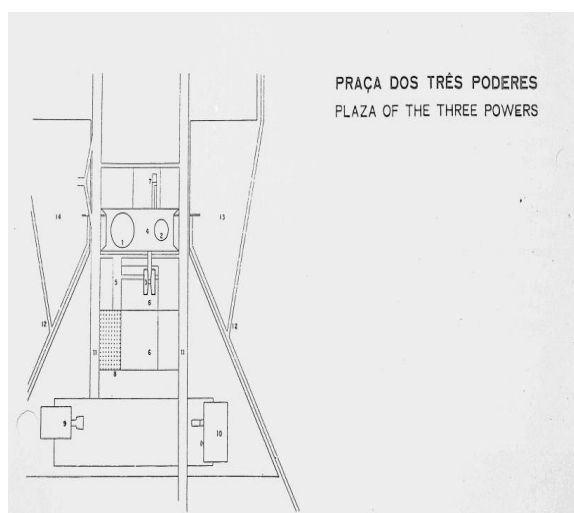


Abb. 34

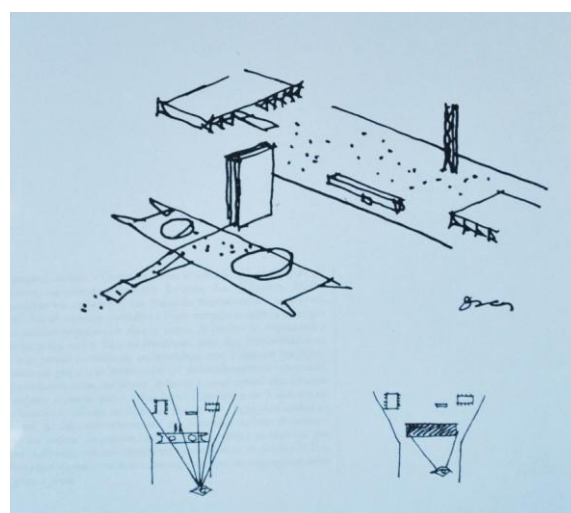


Abb. 35

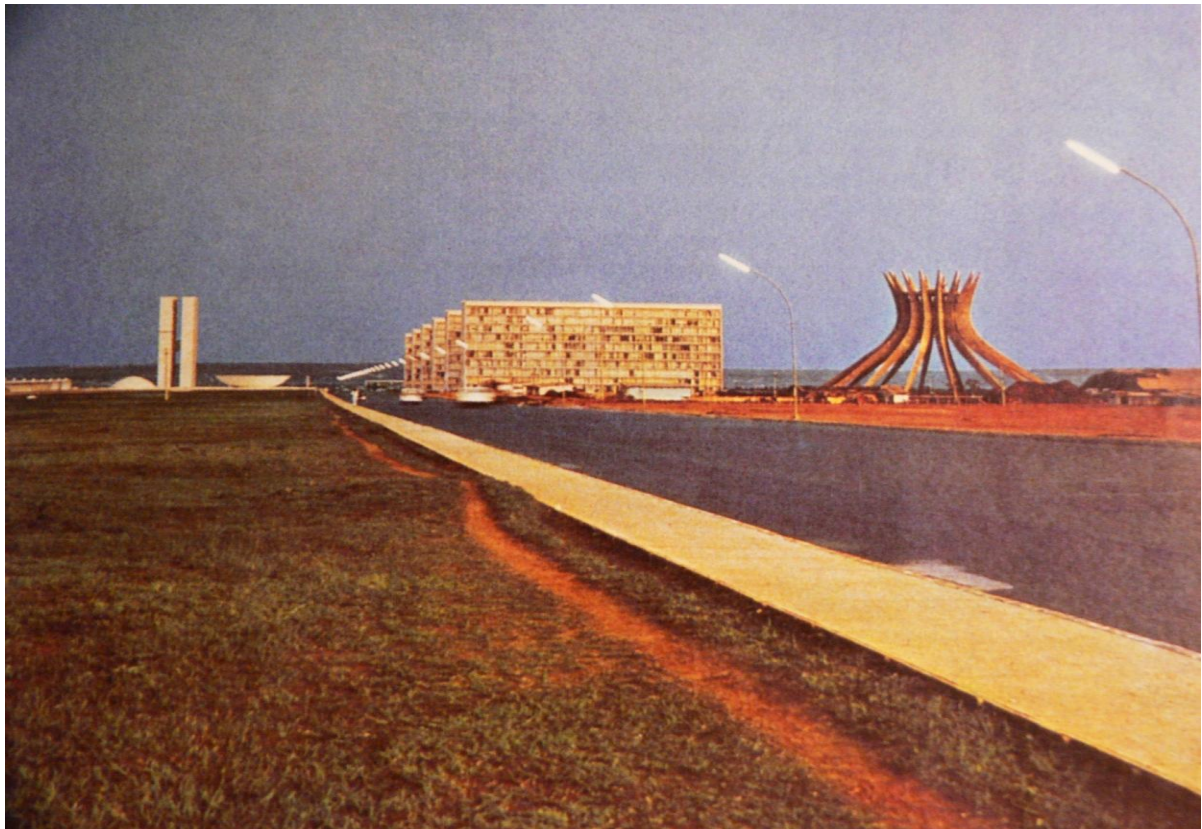


Abb. 36

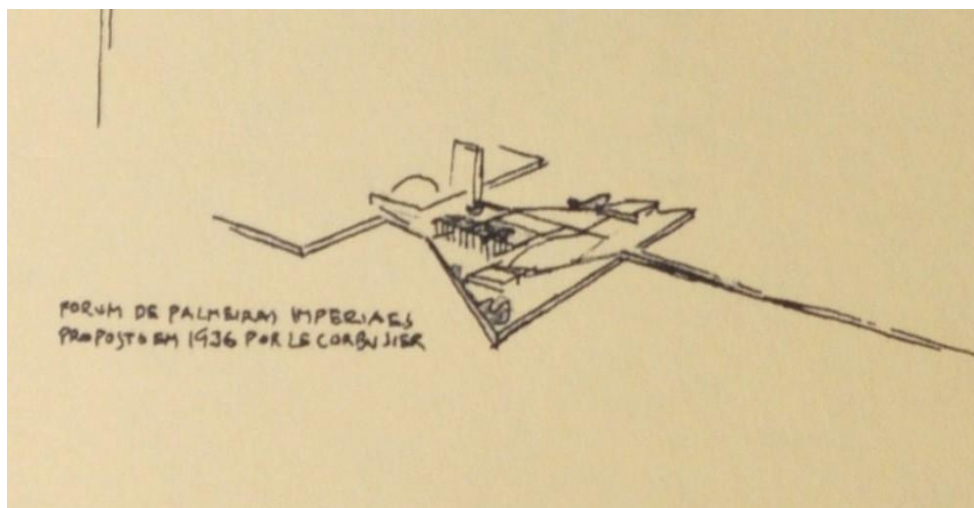


Abb. 37

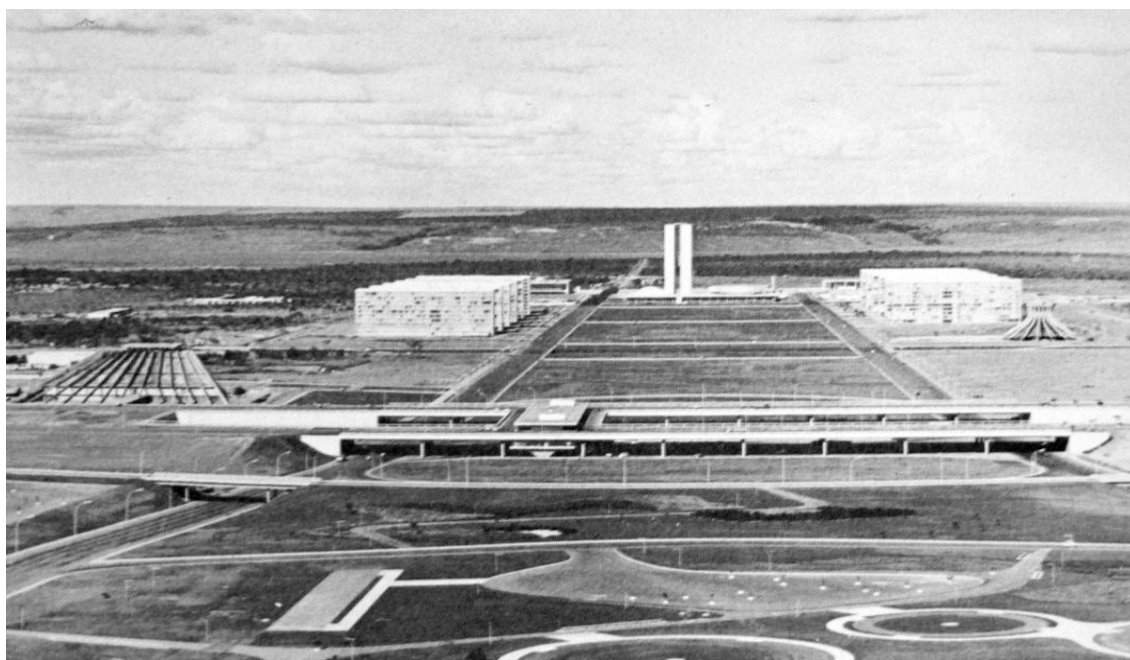


Abb. 38

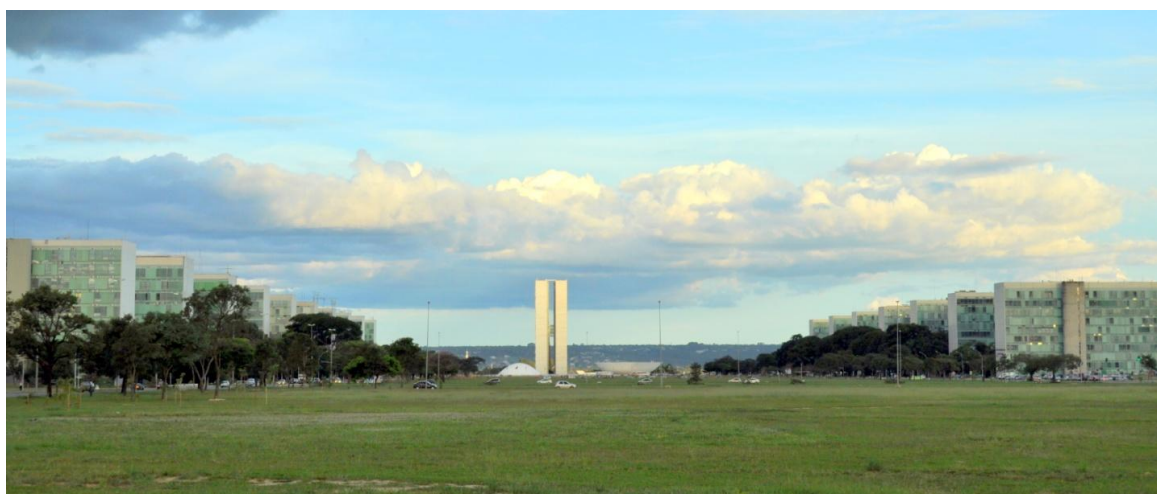


Abb. 39

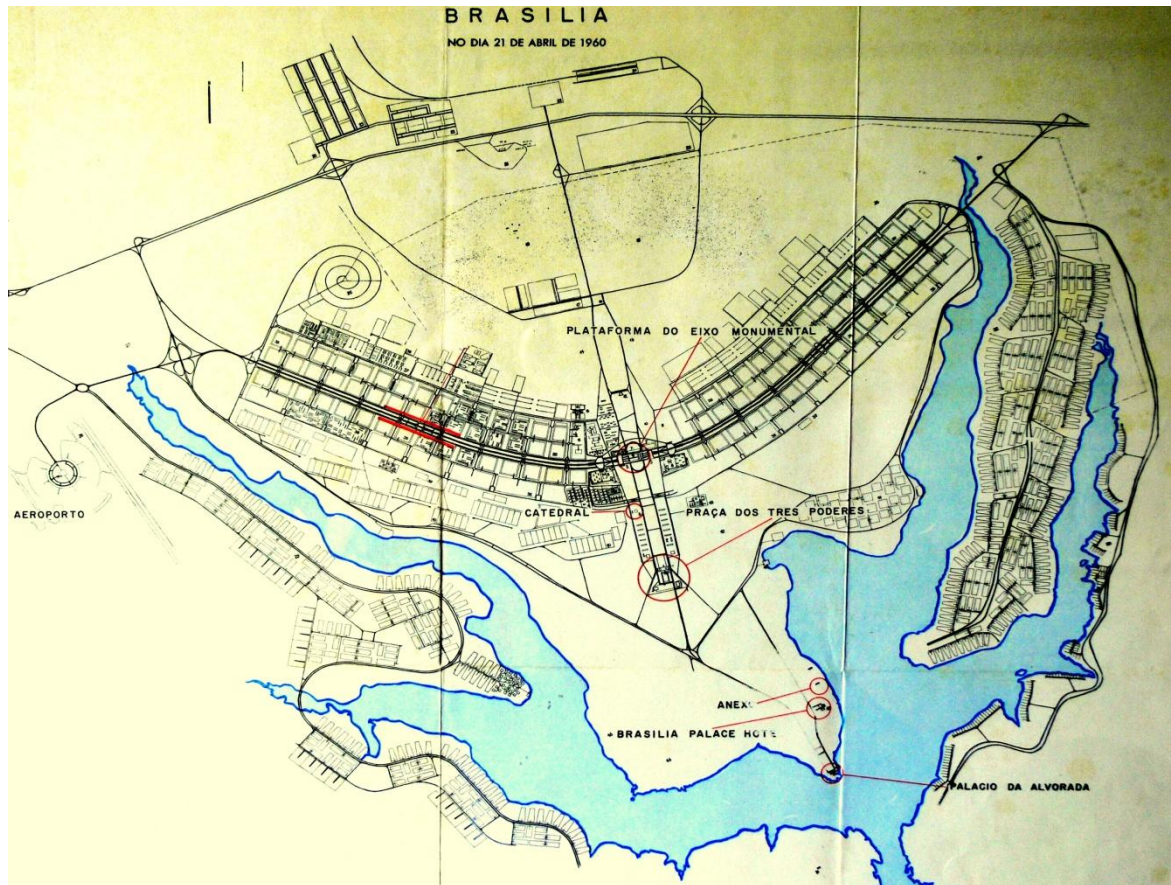


Abb. 40



Abb. 41

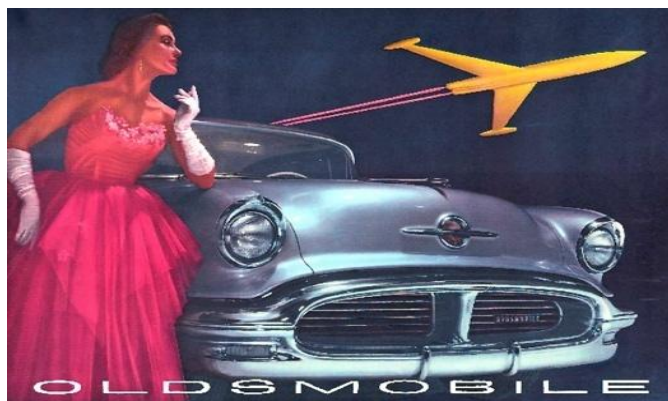


Abb. 42

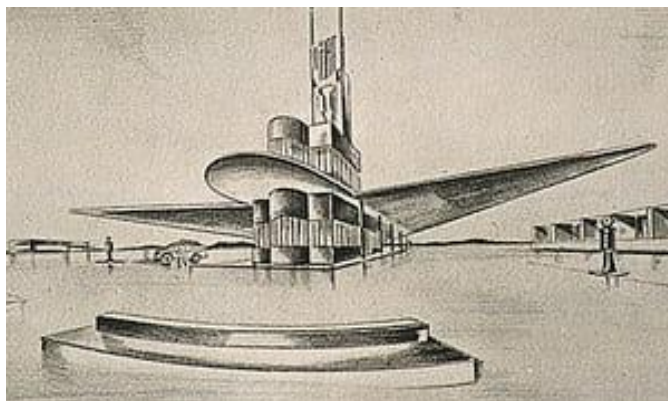


Abb. 43

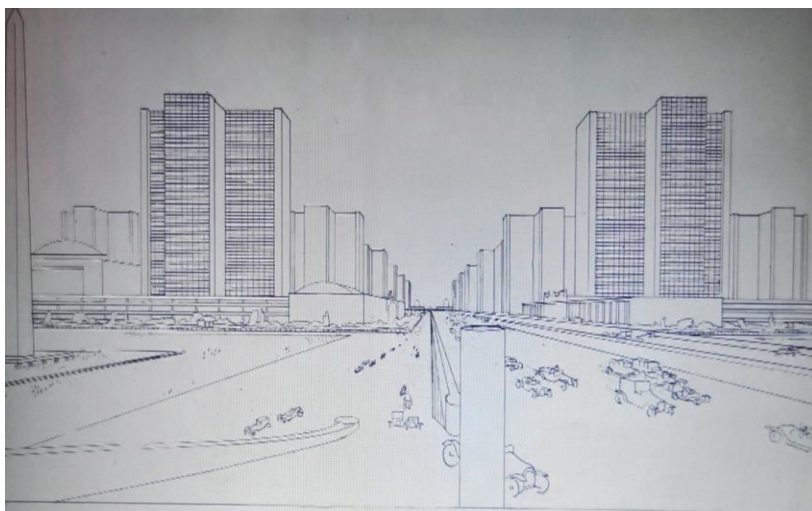


Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

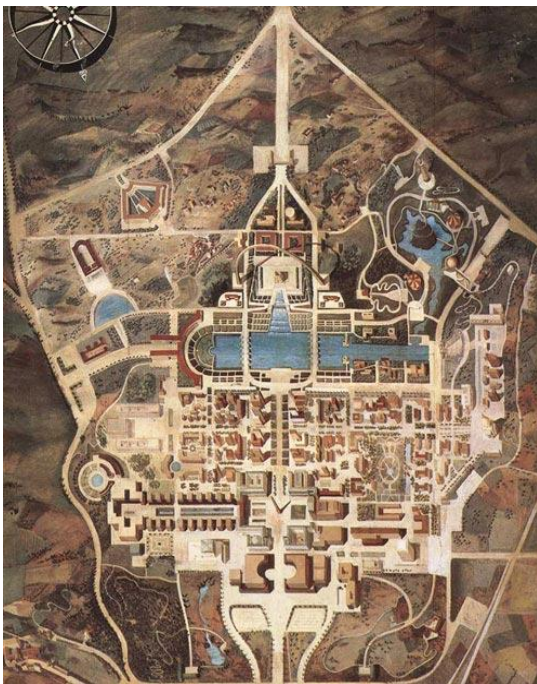


Abb. 47

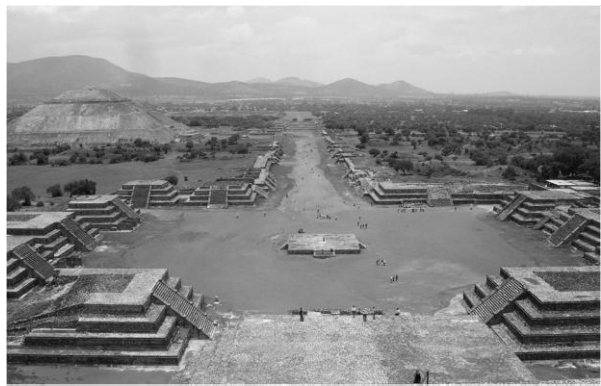


Abb. 48

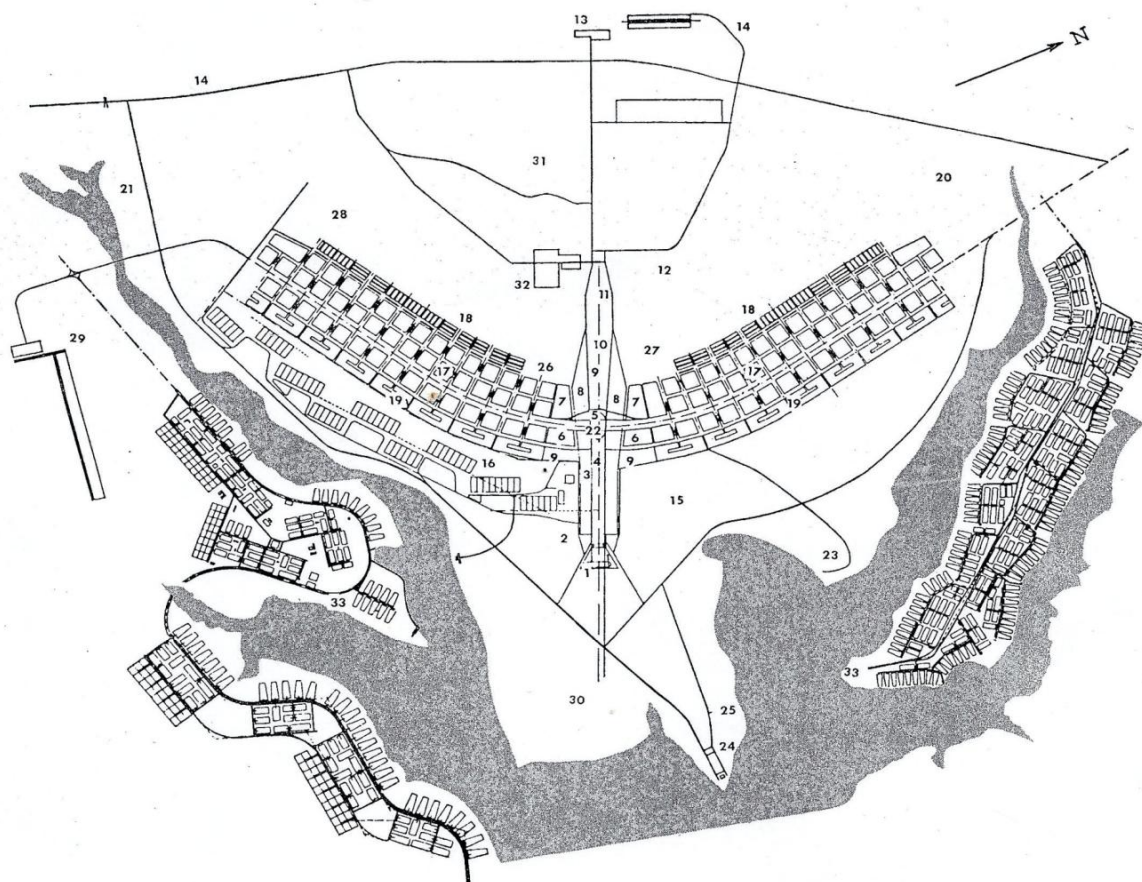
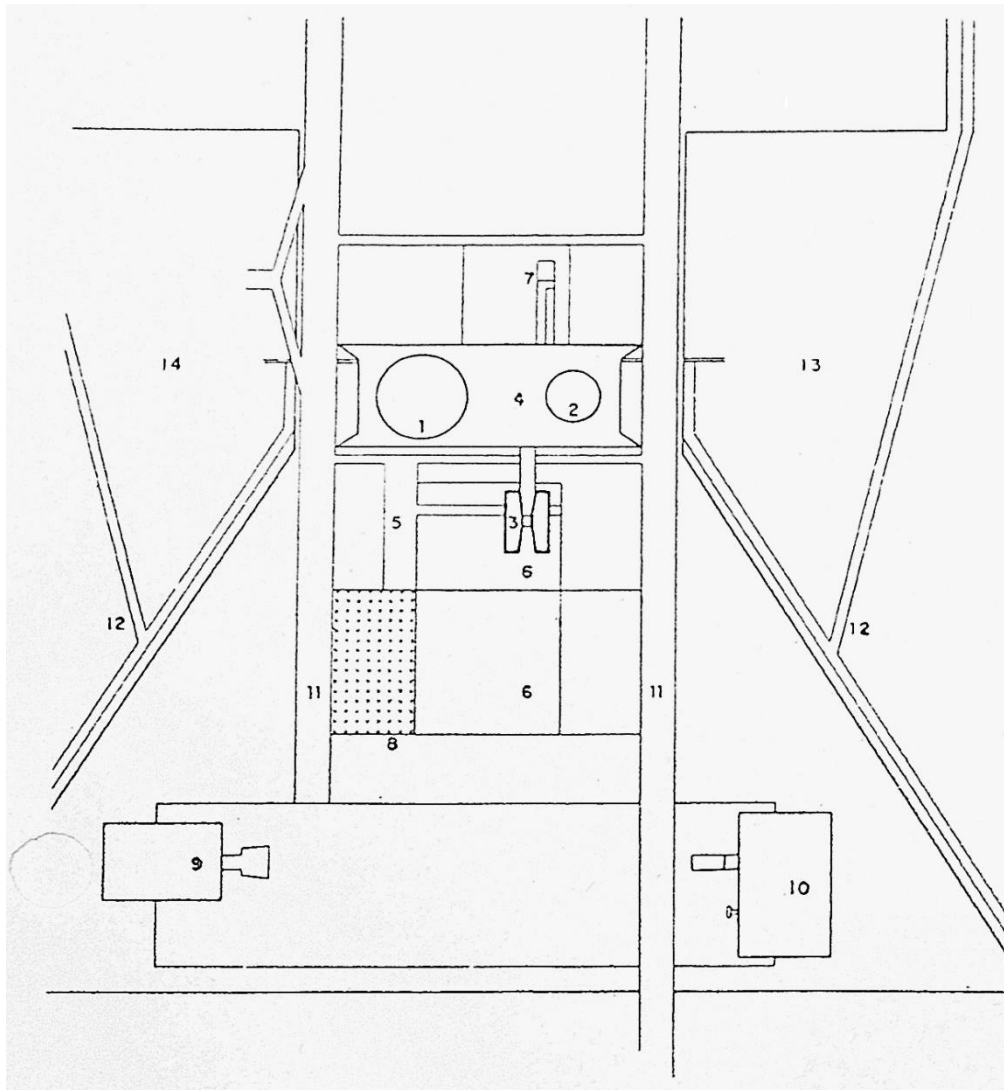


Abb. 49

- | | | |
|-------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 1 Platz der drei Gewalten | 12 Kasernen | 23 Yachtclub |
| 2 Ministerien | 13 Hauptbahnhof | 24 Residenzpalast des Präsidenten |
| 3 Kathedrale | 14 Kleinindustrie und Güterdepots | 25 Palace Hotel Brasilia |
| 4 Kultursektor | 15 Universitätsstadt | 26 Messen und Ausstellungen |
| 5 Vergnügungszentrum | 16 Diplomatische Vertretungen | 27 Reitclub |
| 6 Sektor der Banken und Büros | 17 Wohnviertel | 28 Friedhof |
| 7 Handelszentrum | 18 Familiensiedlungen | 29 Flughafen |
| 8 Hotels | 19 Großes Wohnviertel | 30 Golfclub |
| 9 Funk- und Fernsehturm | 20 Botanischer Garten | 31 Observatorium |
| 10 Sportzentrum | 21 Zoologischer Garten | 32 Staatliche Druckerei |
| 11 Stadtplatz | 22 Plattform und Verkehrsstation | 33 Privatgrundstücke |



1. Kuppel des Abgeordnetenhauses
2. Kuppel des Senats
3. Hochhaus (Zwillingstürme) der Verwaltung
4. Hauptgebäude des Parlaments
5. Laufstegs zum Hochauseingang
6. Wasserspiegel
7. Rampe des Haupteingangs
8. Palmenhain
9. Supremo Tribunal Federal
10. Palácio do Planalto

Abb. 50

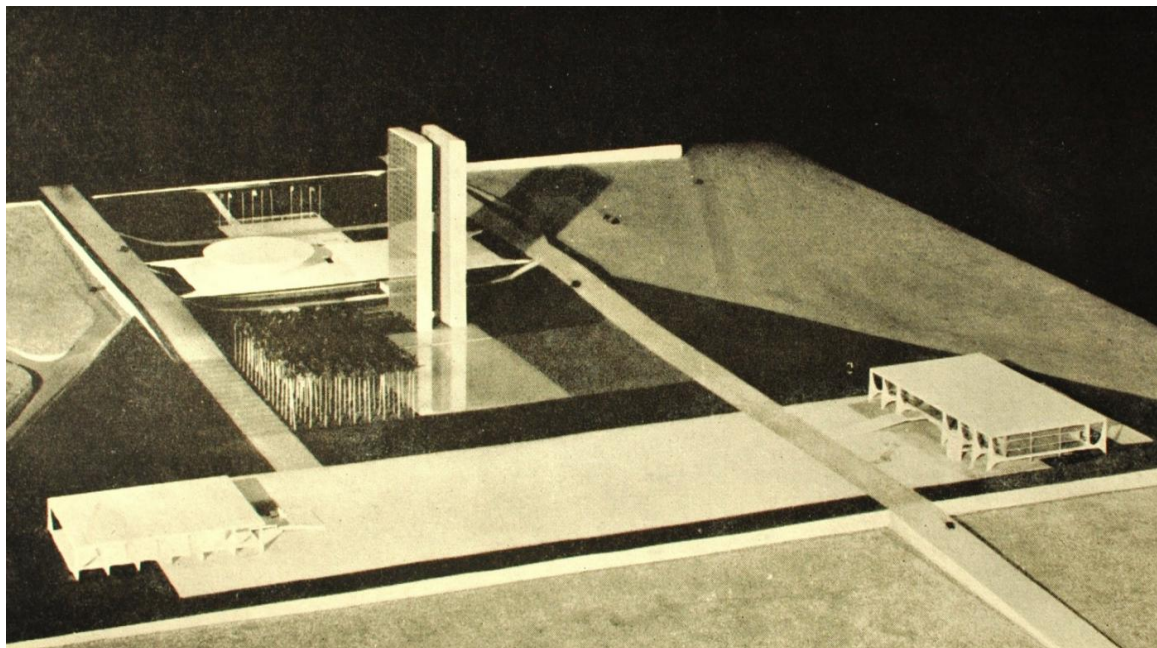


Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53

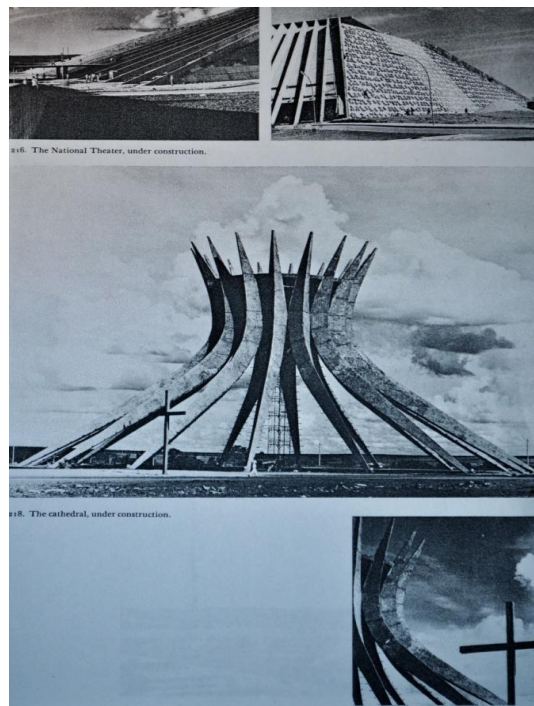


Abb. 54



Abb. 55

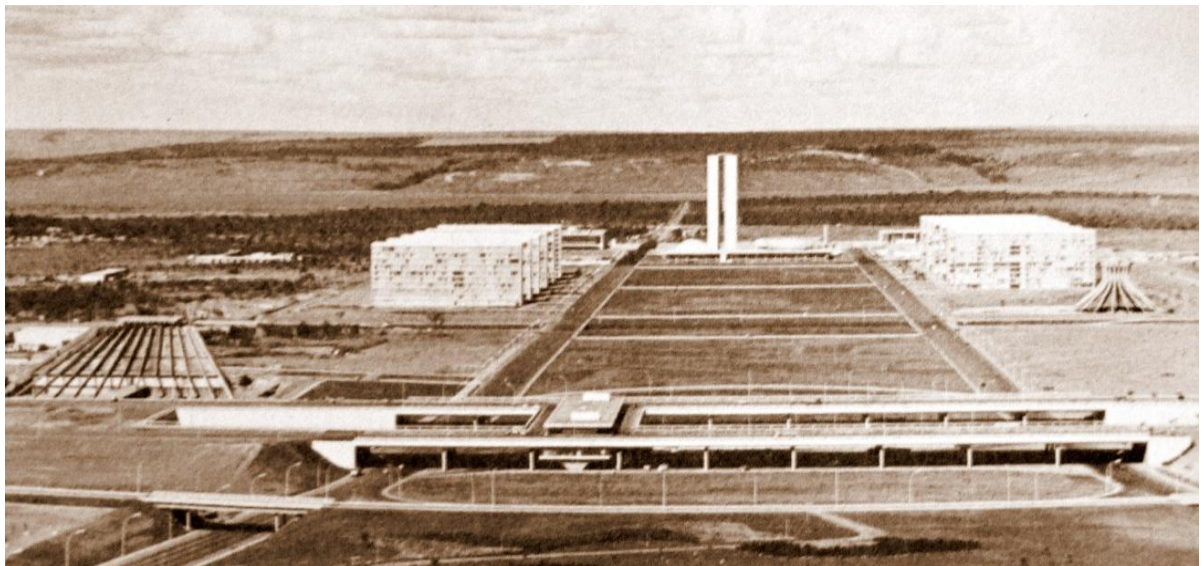


Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60

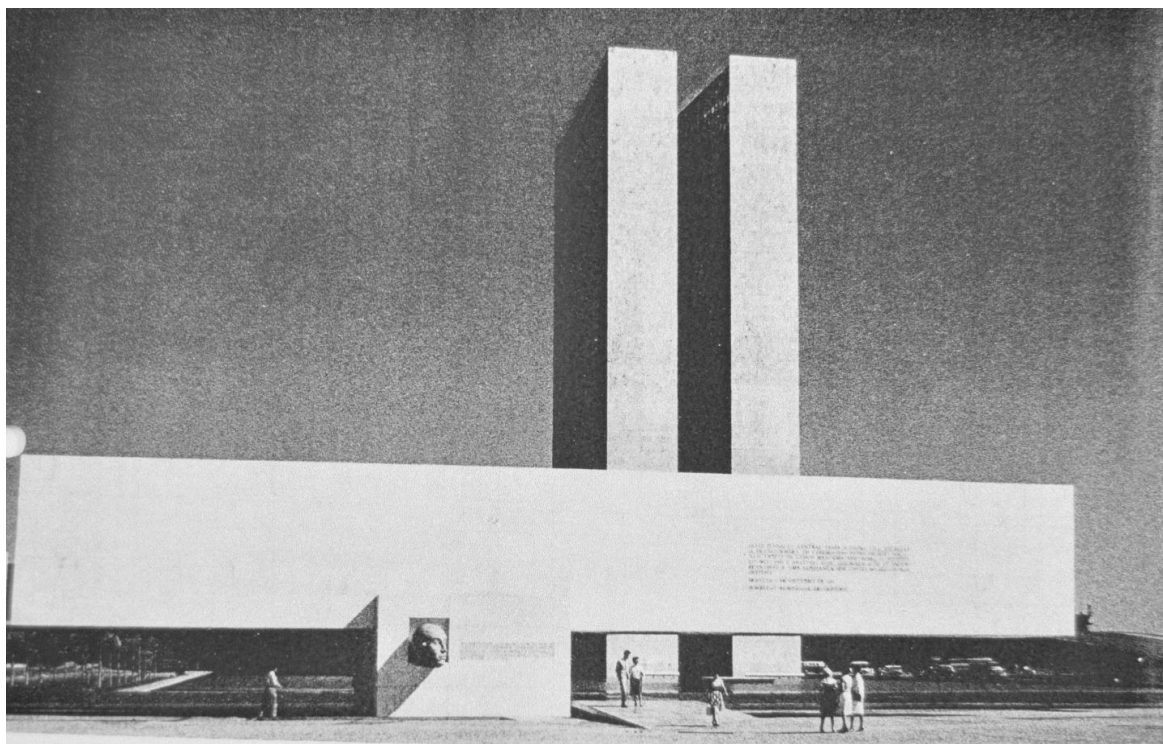


Abb. 61

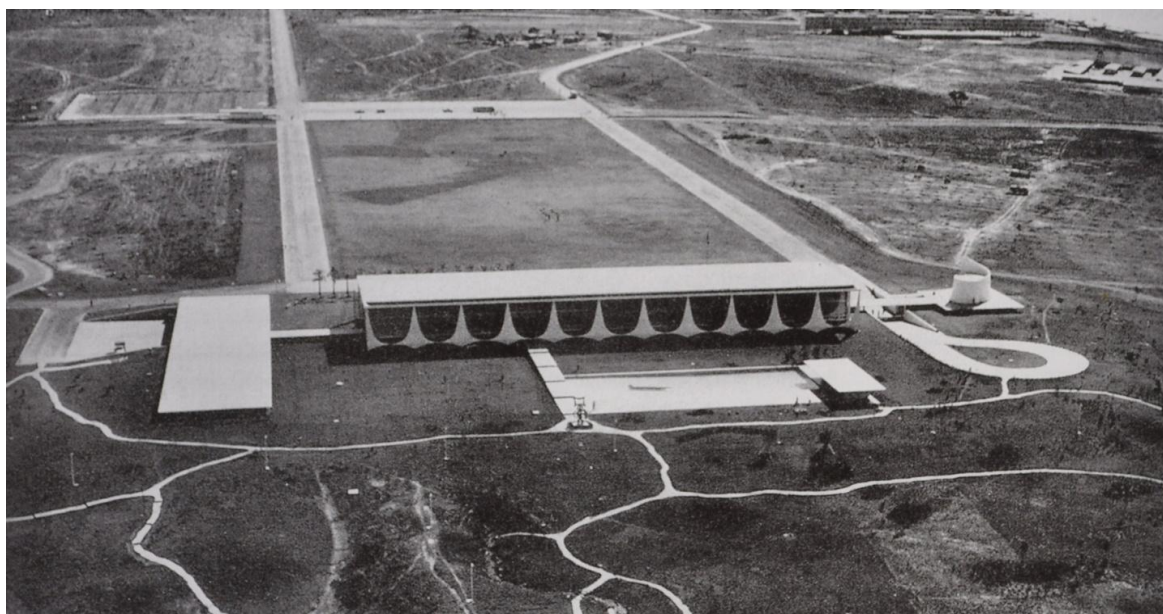


Abb. 62



Abb. 63

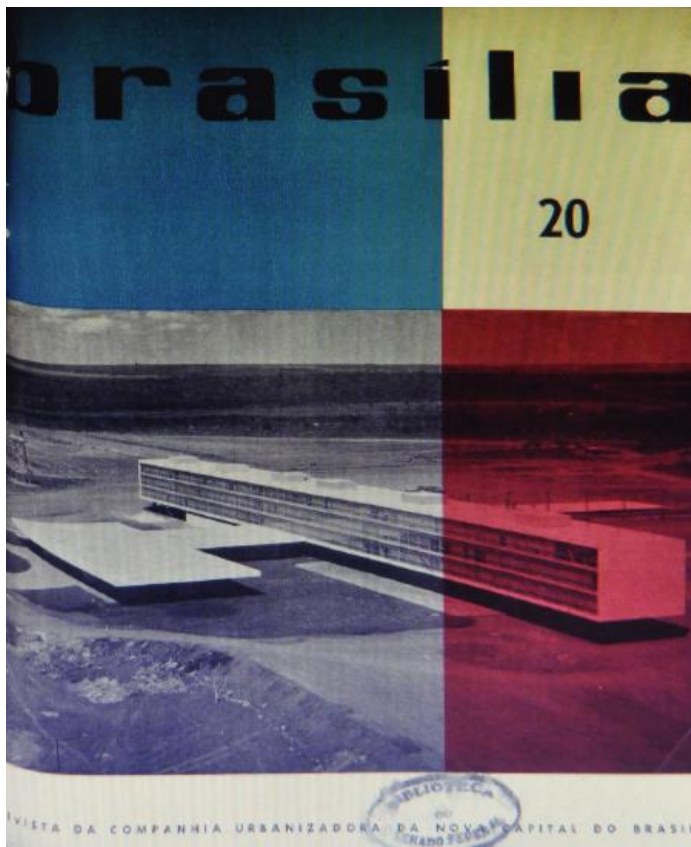
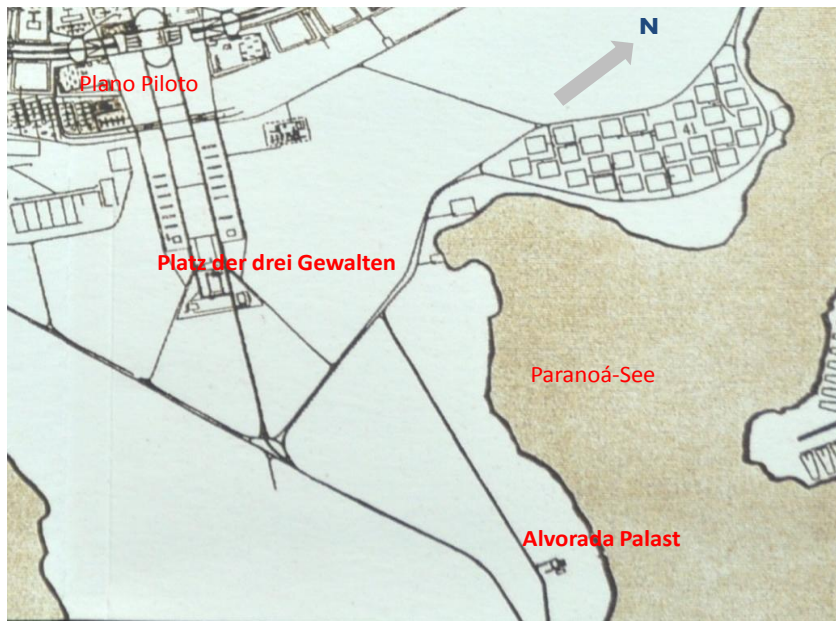


Abb. 64

Abb. 65



L

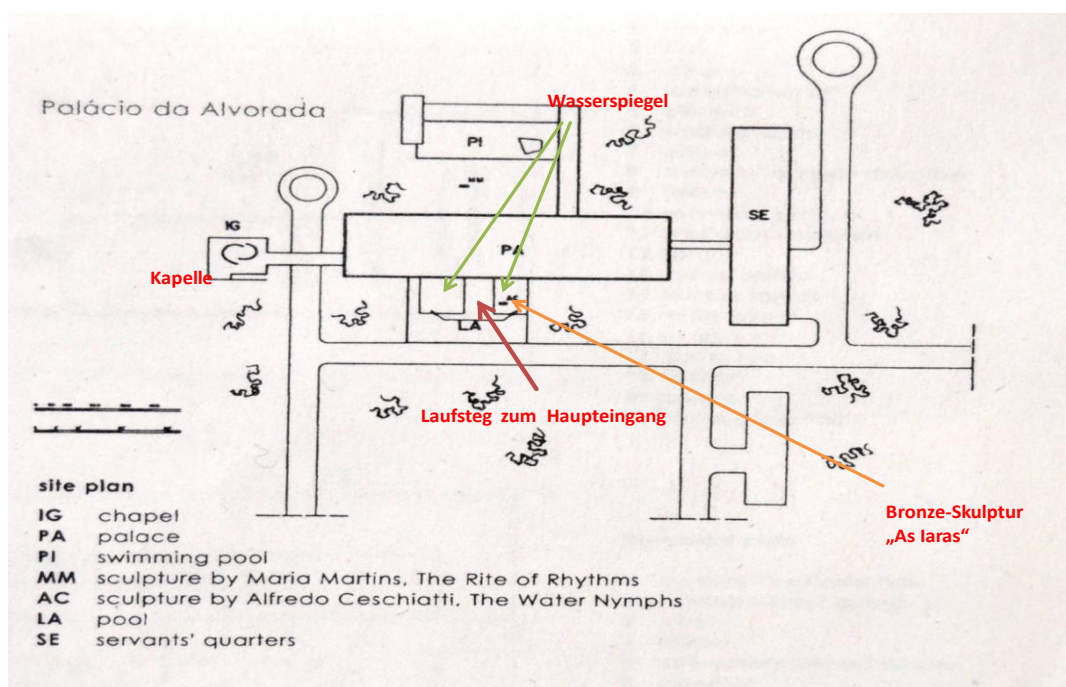


Abb, 66



Abb. 67

Abb 68



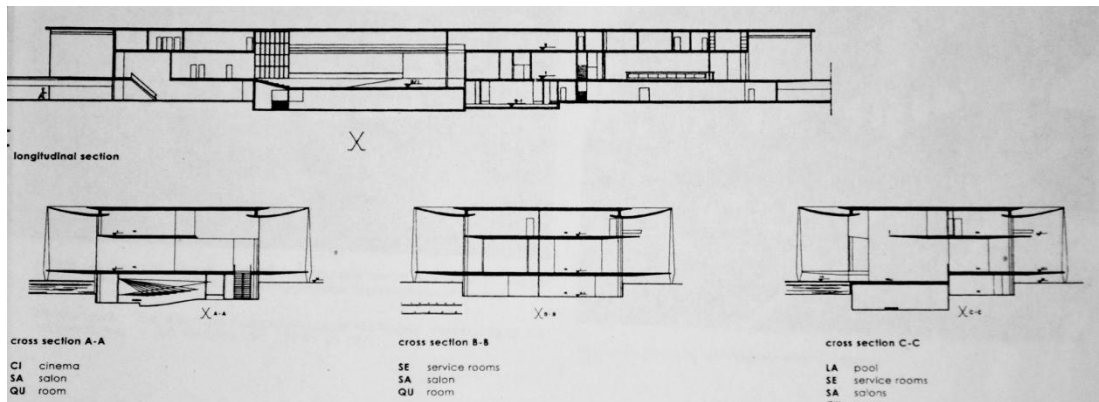


Abb. 69

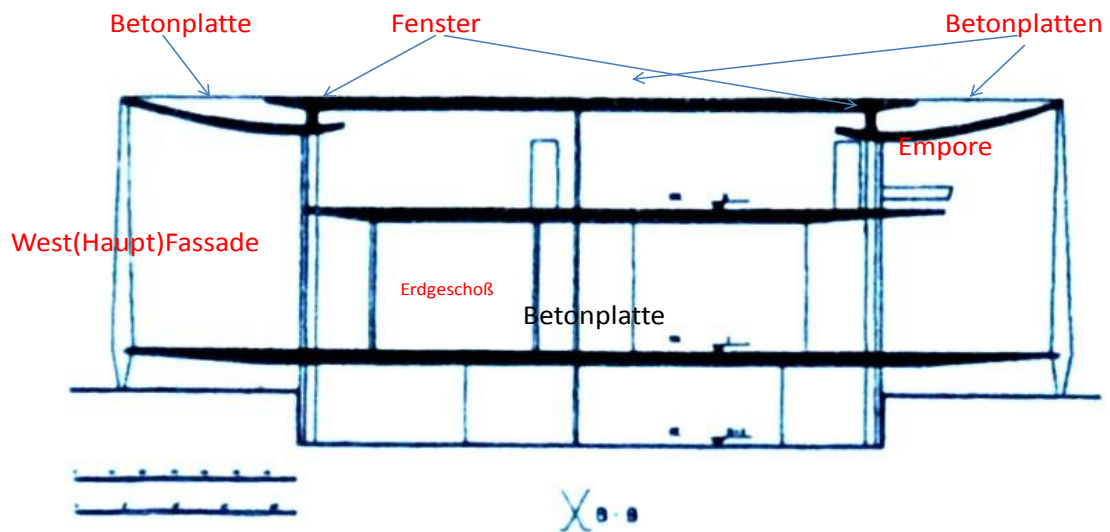


Abb. 70

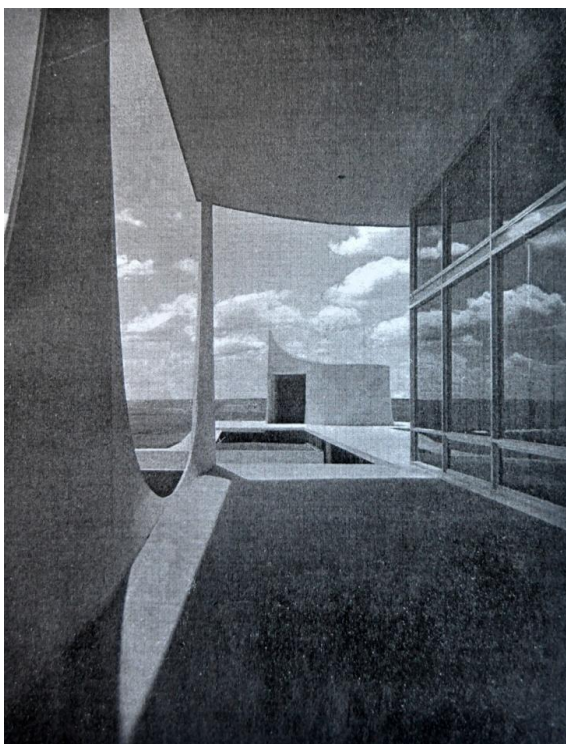
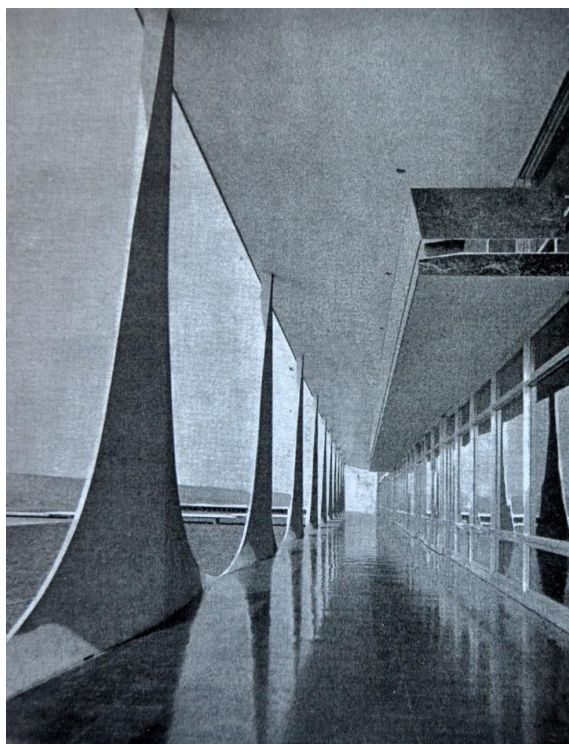


Abb. 71

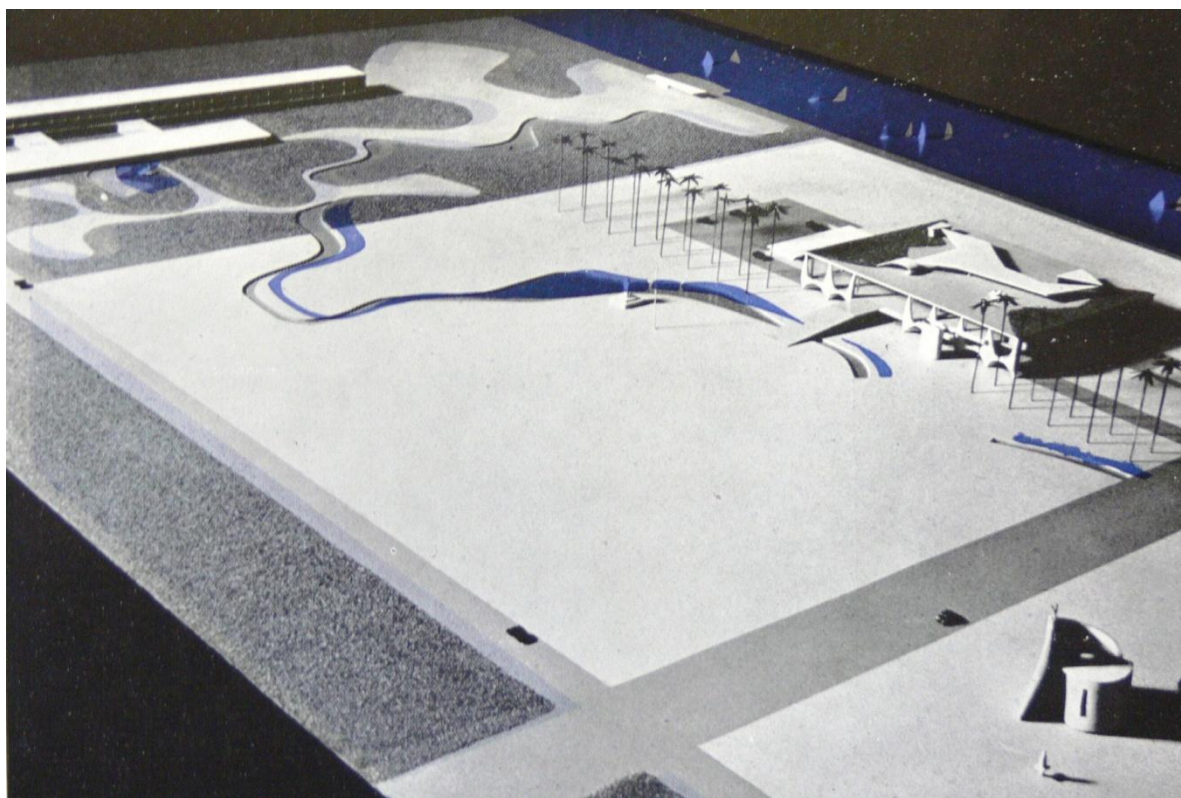


Abb. 72

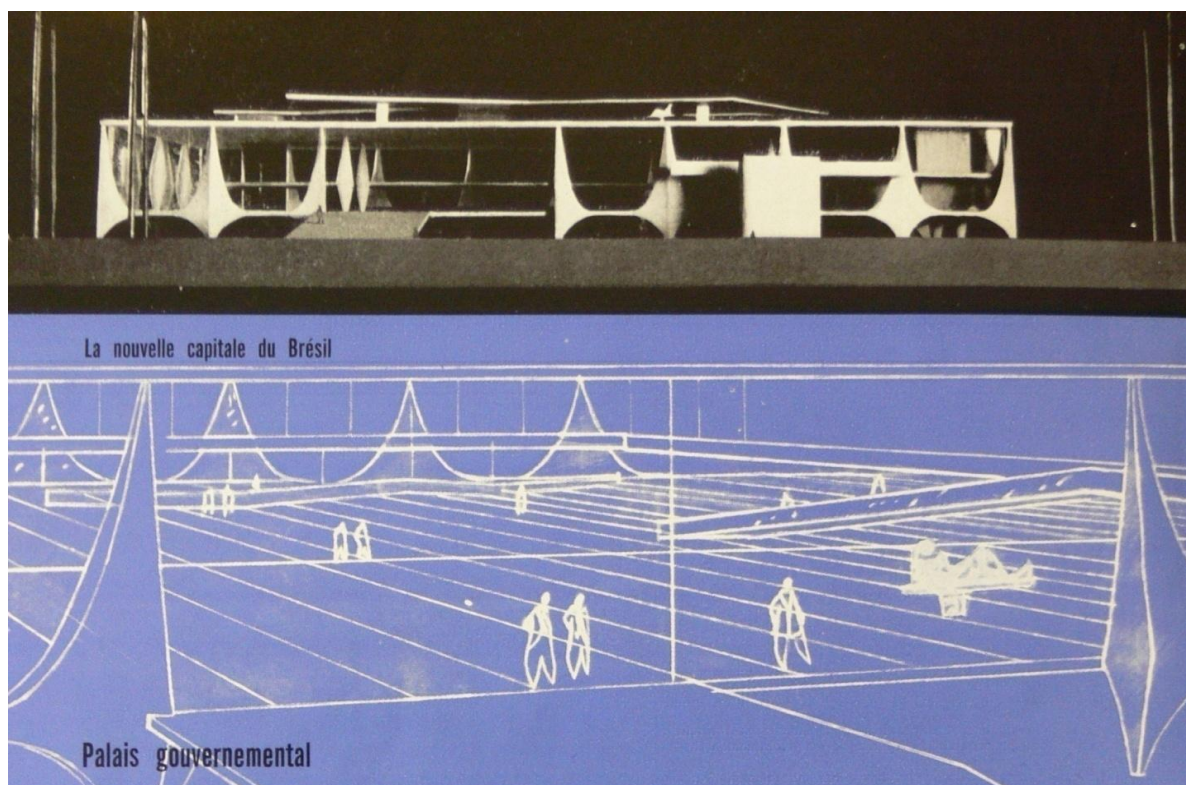


Abb. 73

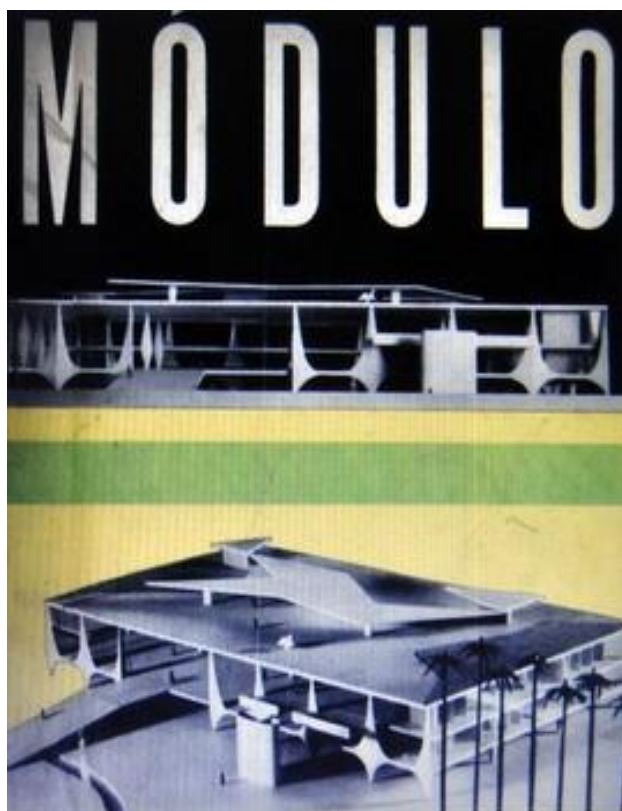


Abb. 73 a

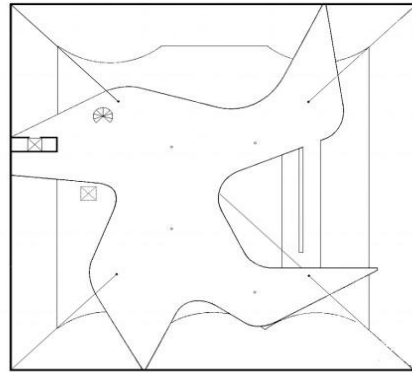
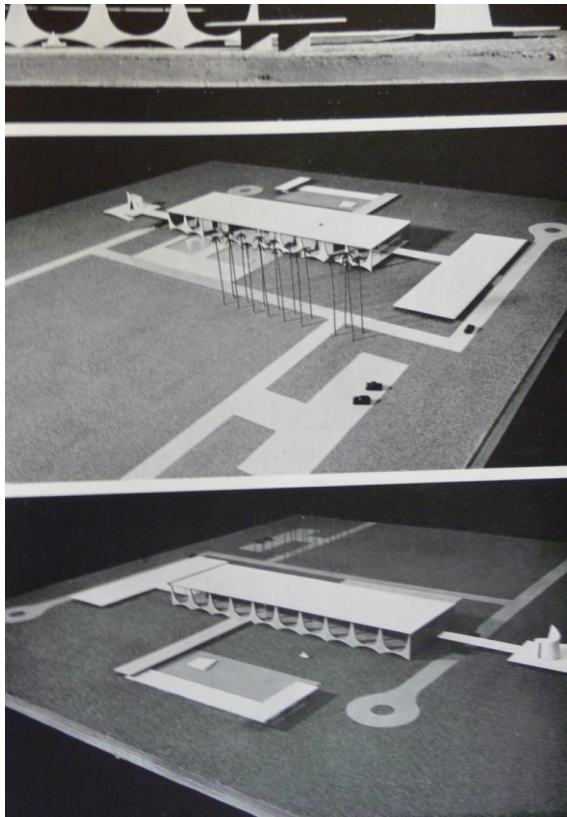


Abb. 74

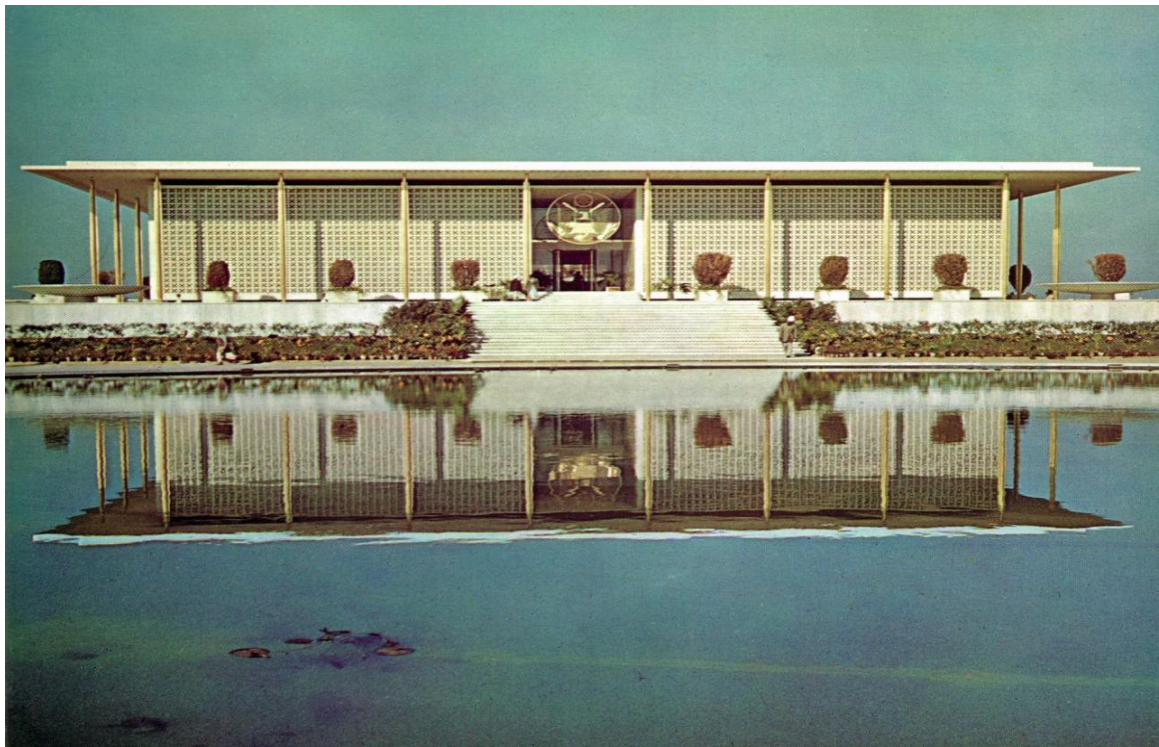


Abb. 75

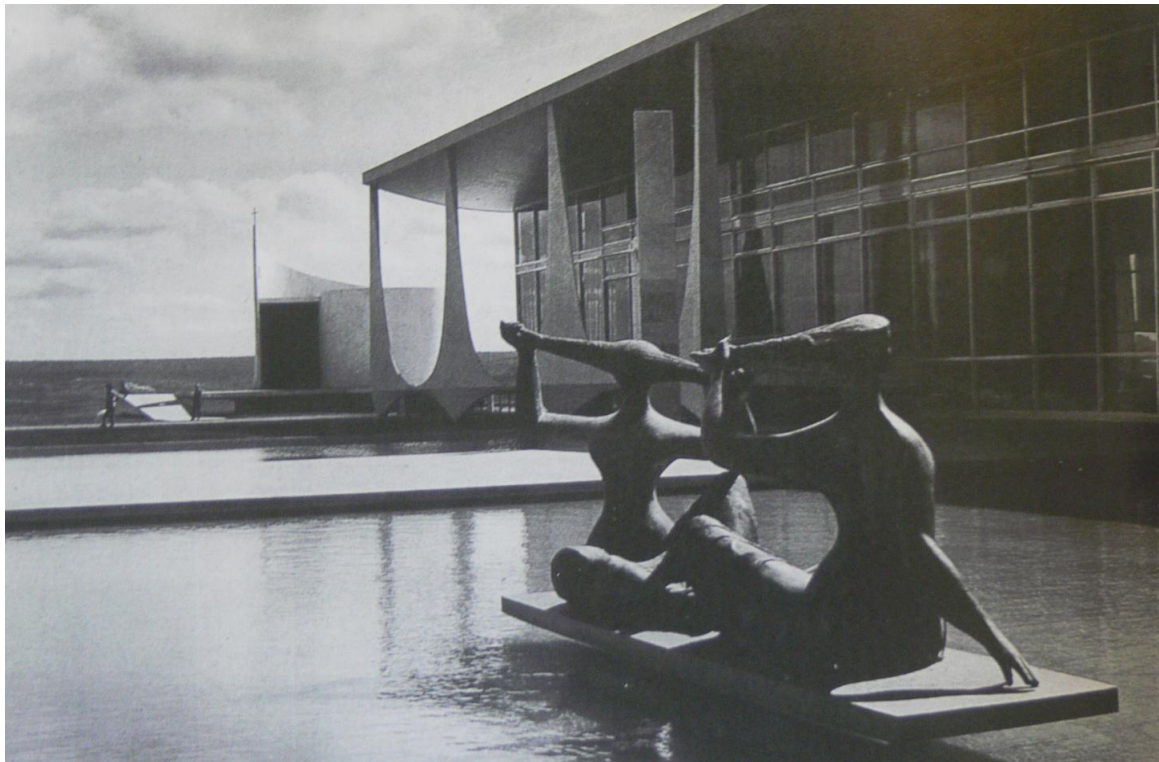


Abb. 76

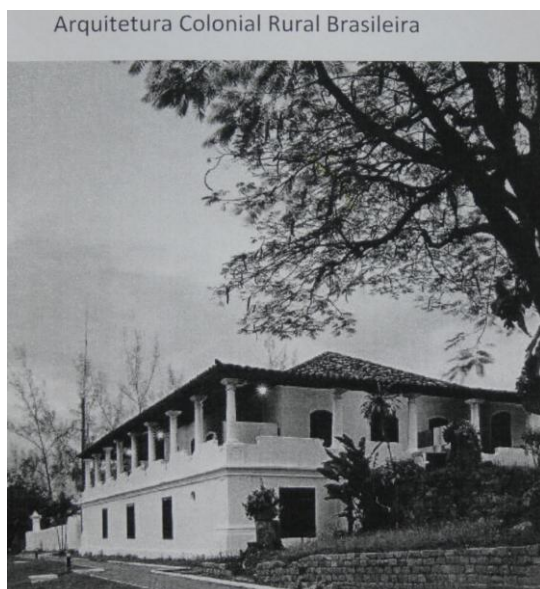


Abb. 77



Abb. 78

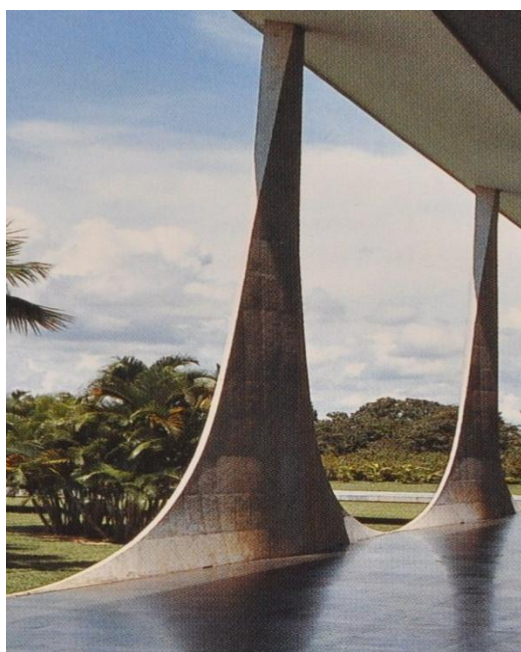


Abb. 79



Abb. 80

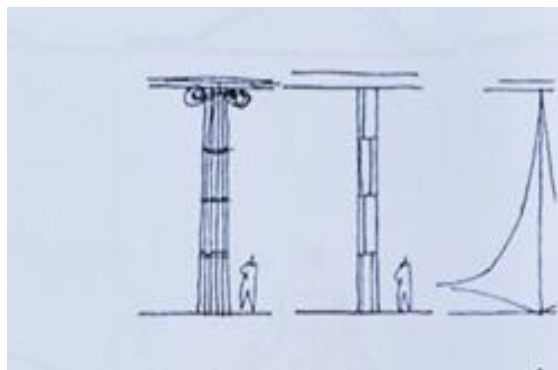
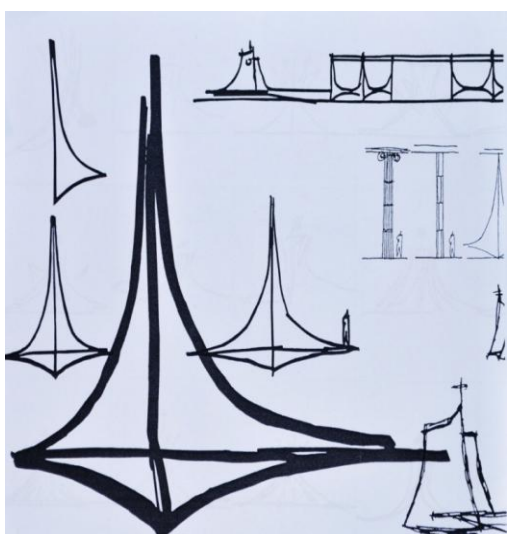


Abb. 81

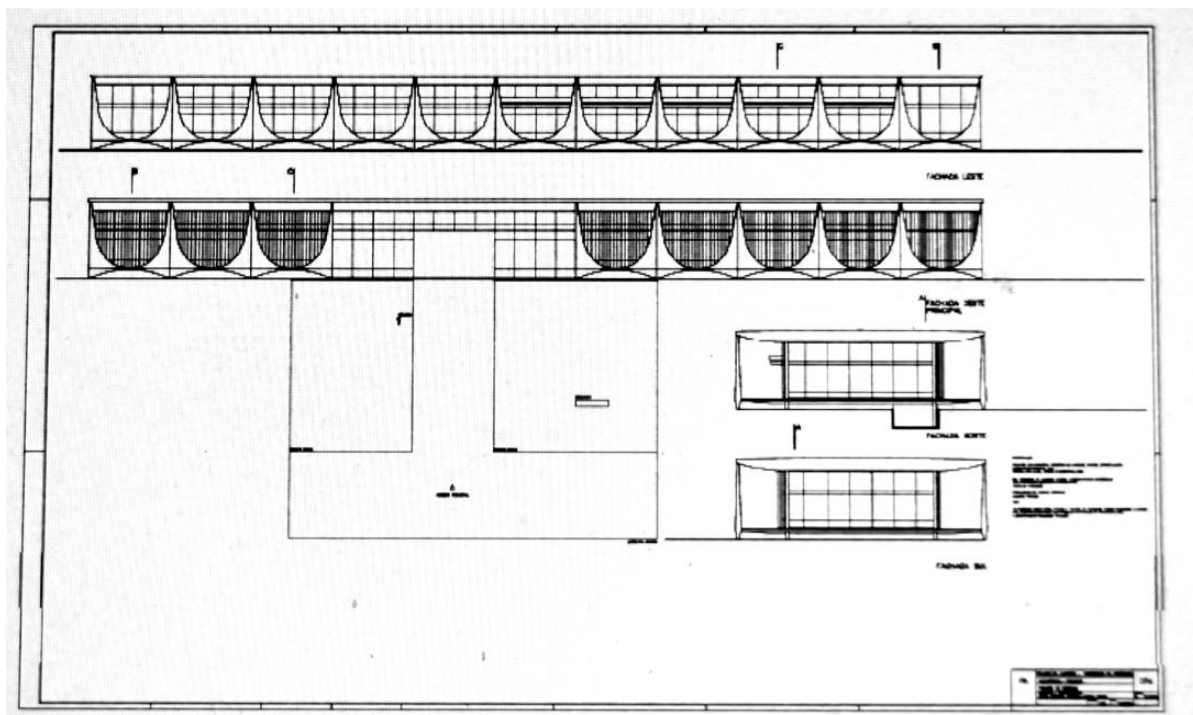


Abb. 81 a



Abb. 82

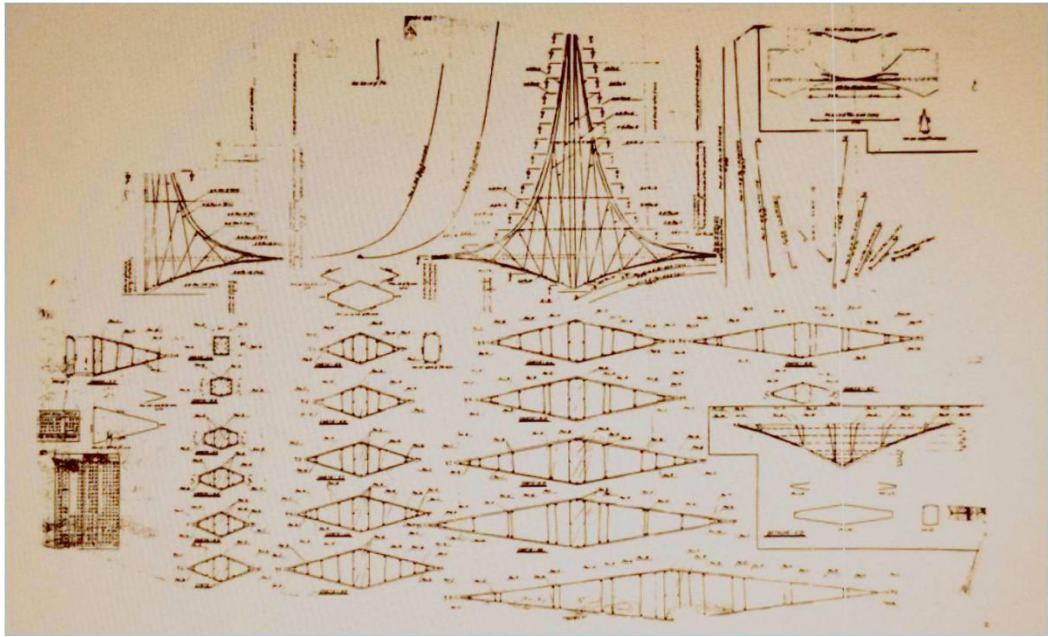


Abb. 83



Abb. 84

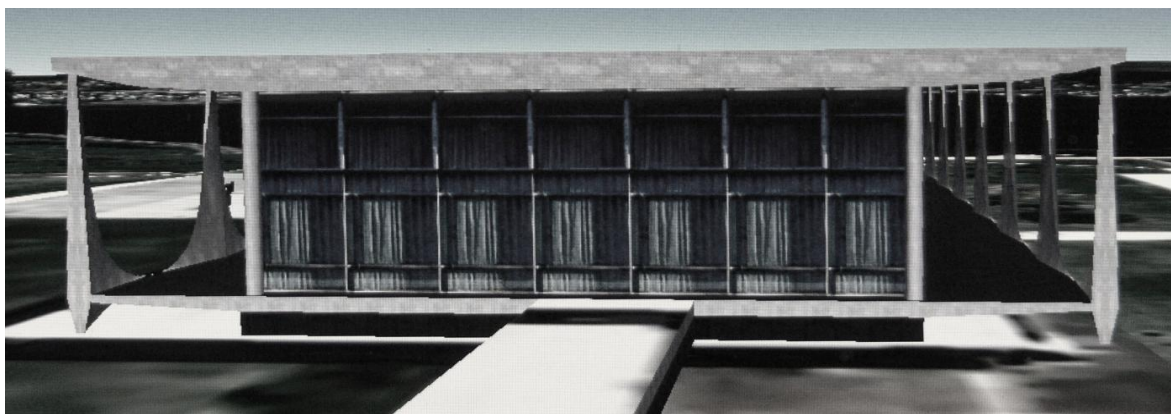


Abb. 84 a

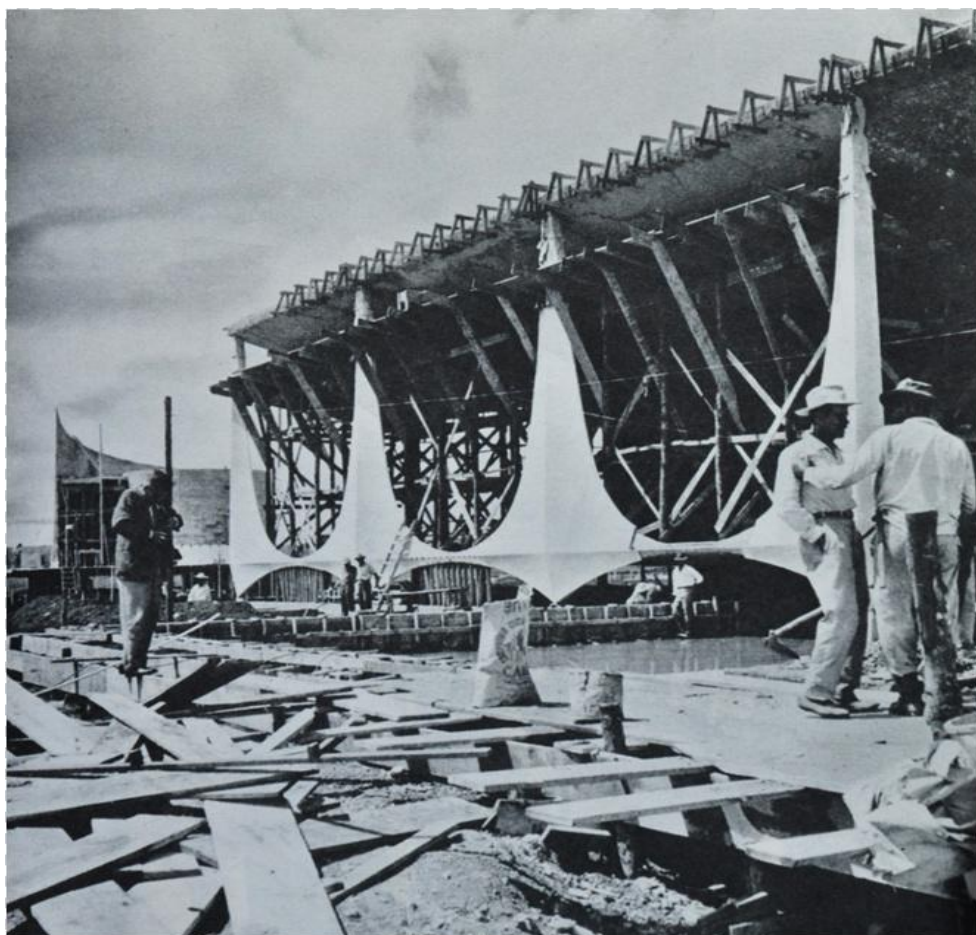


Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 87 a

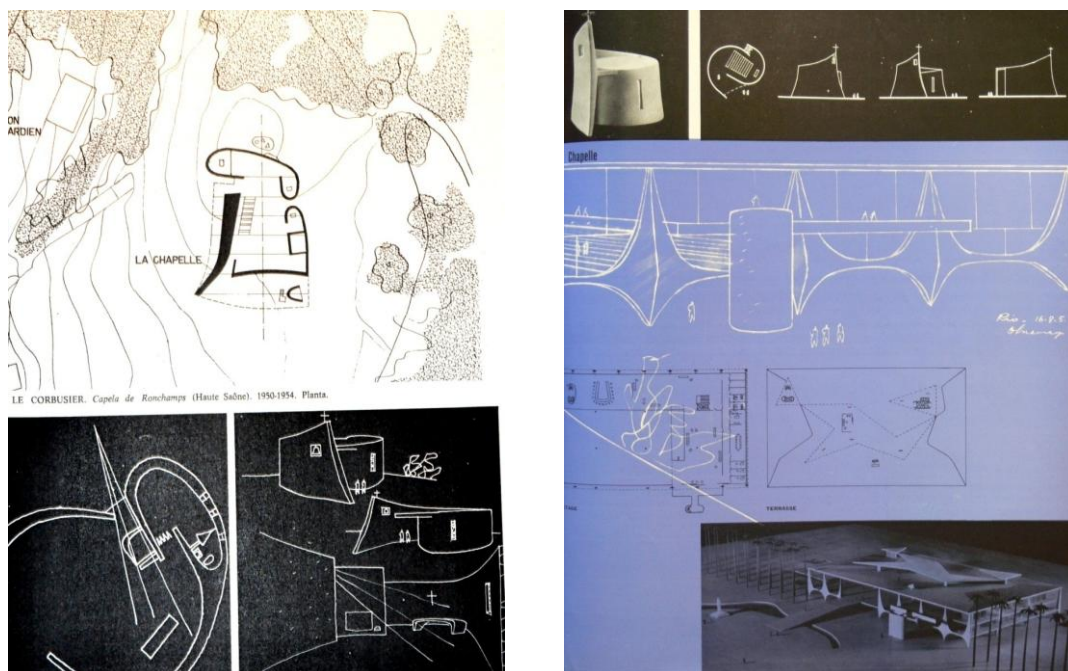


Abb. 8



Abb. 89

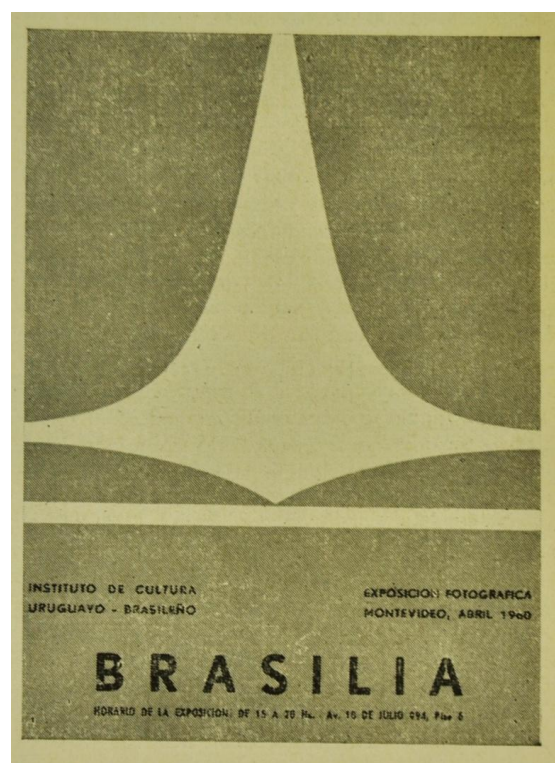
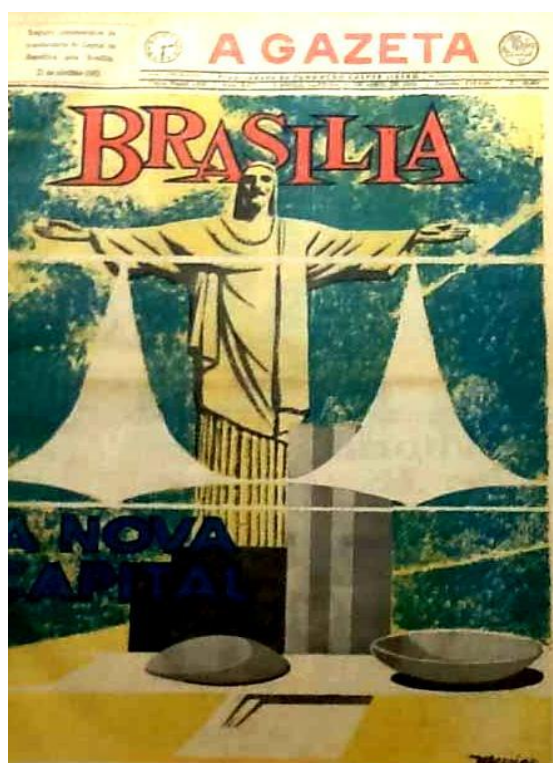


Abb. 90



Abb. 91

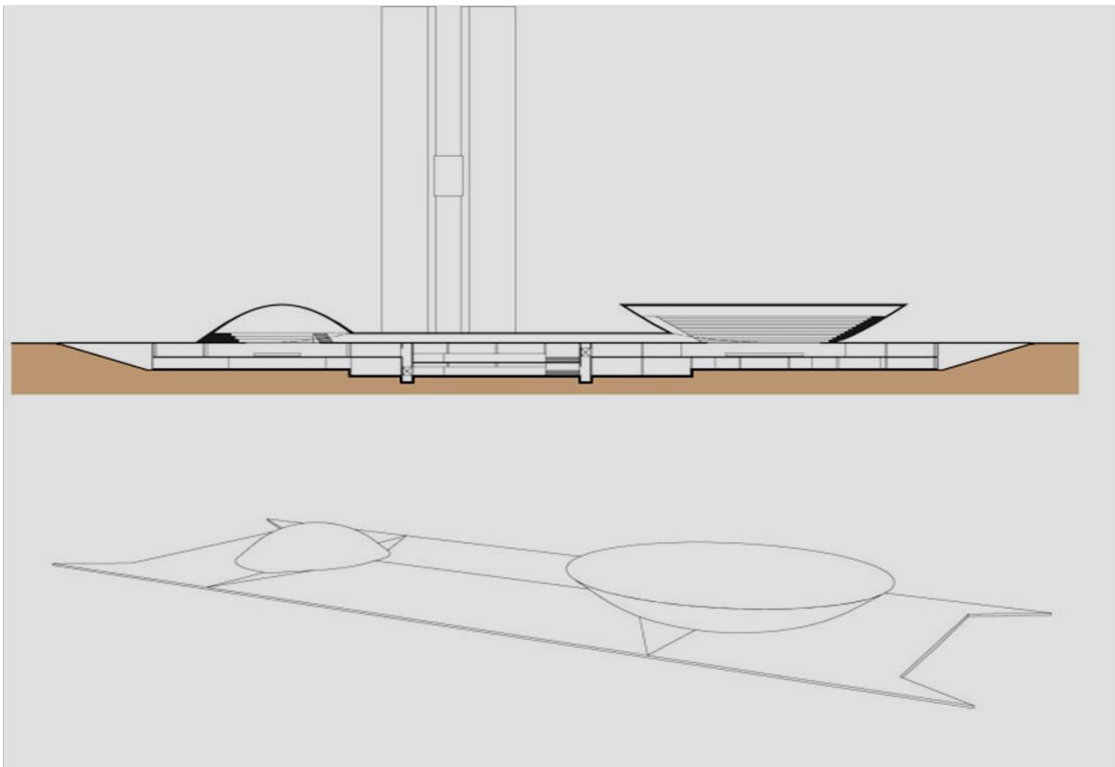


Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94

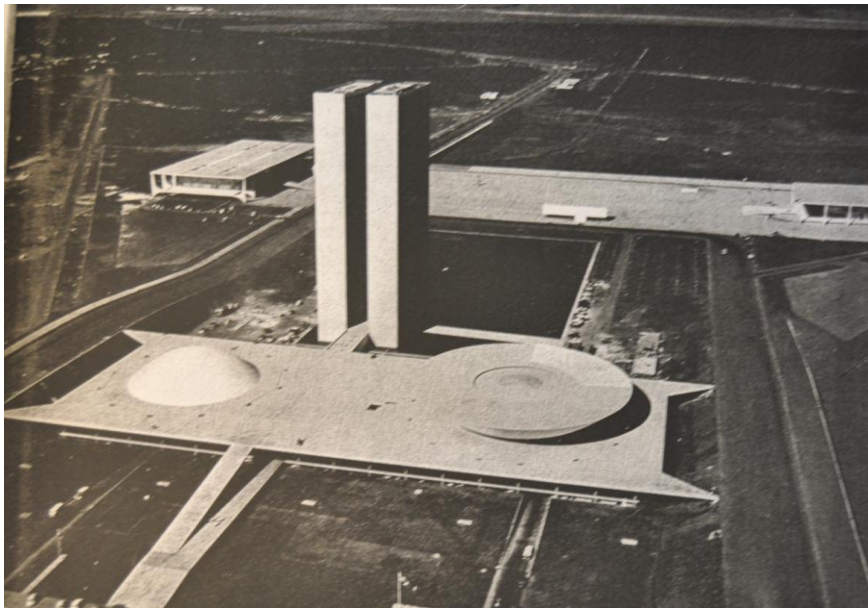


Abb. 95



Abb. 95 a



Abb. 96

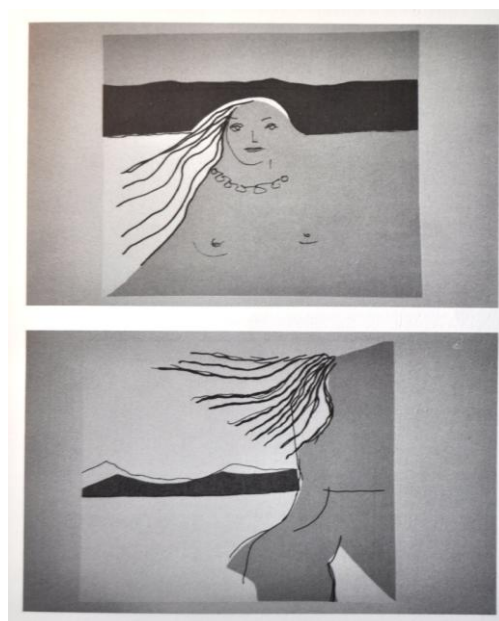
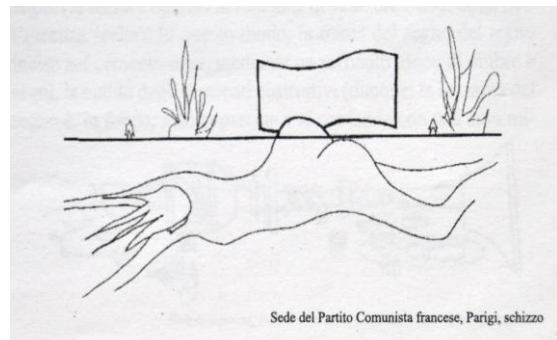


Abb. 97

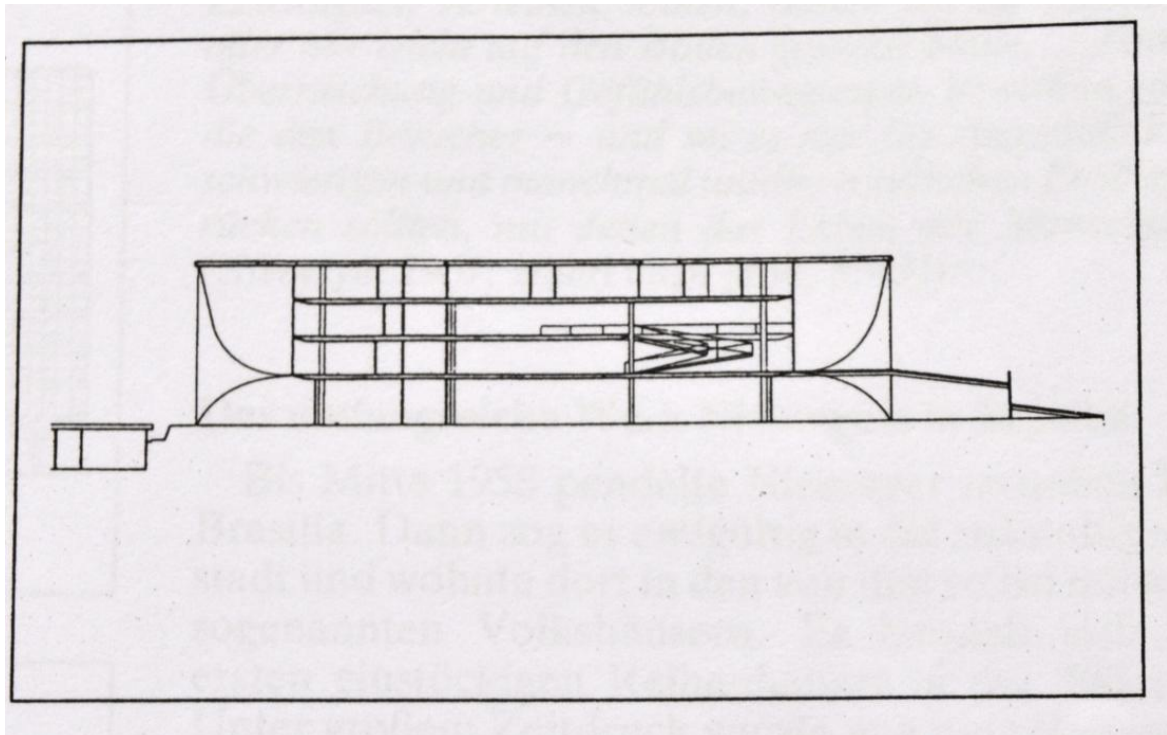


Abb. 98



Abb. 99



Abb. 100



Abb. 101

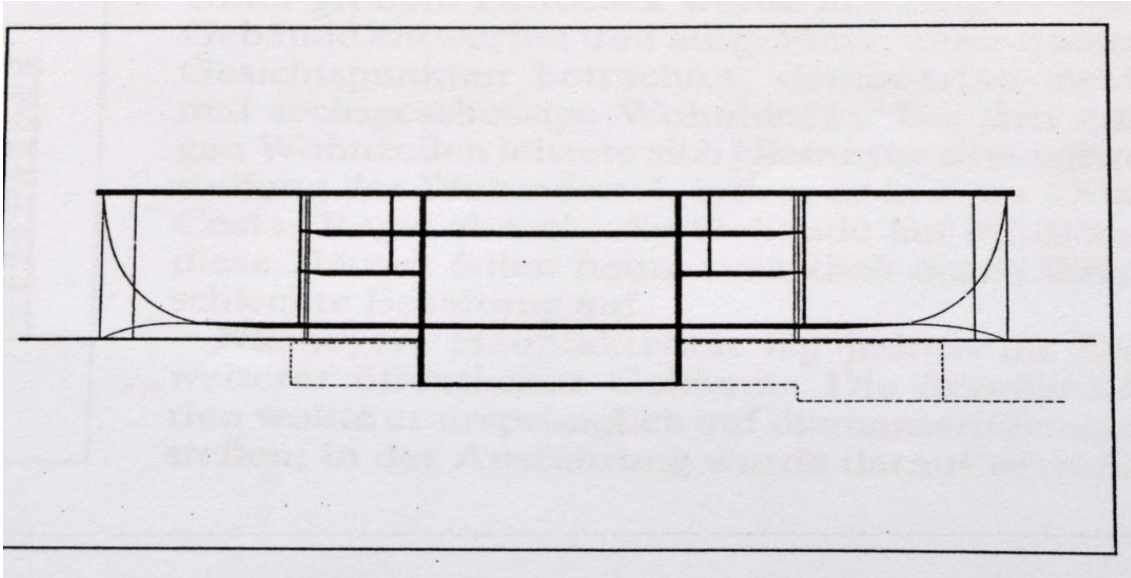


Abb. 102



Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105

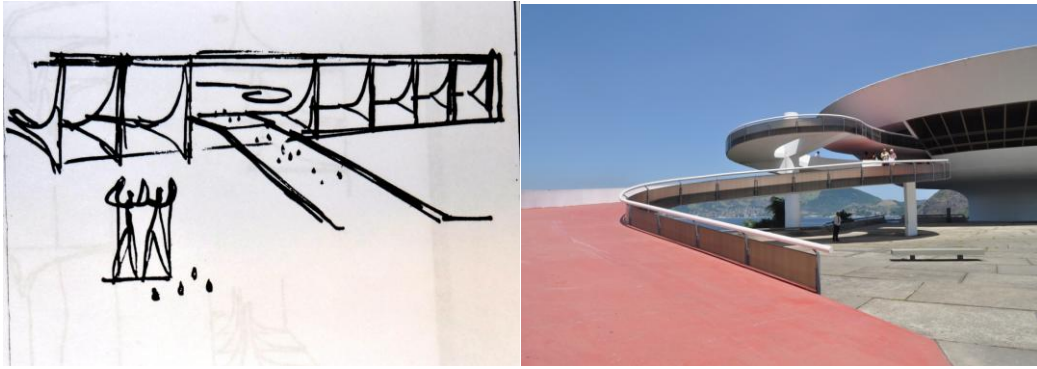


Abb. 107

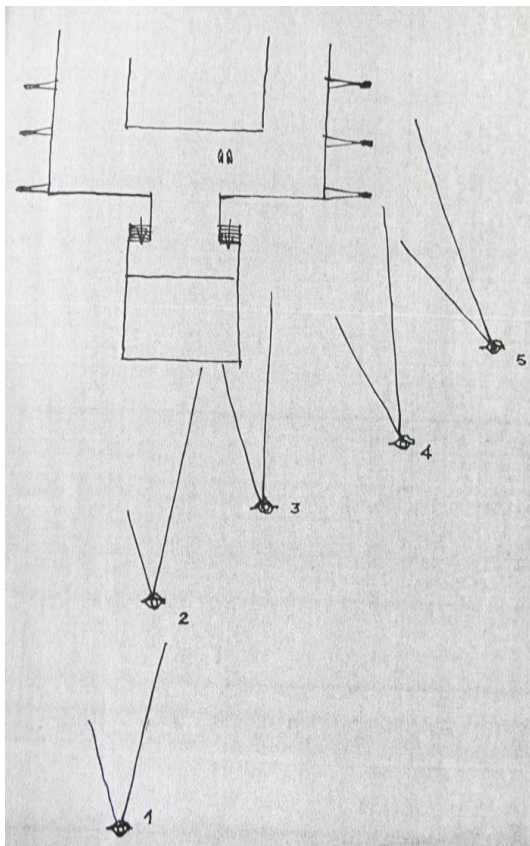
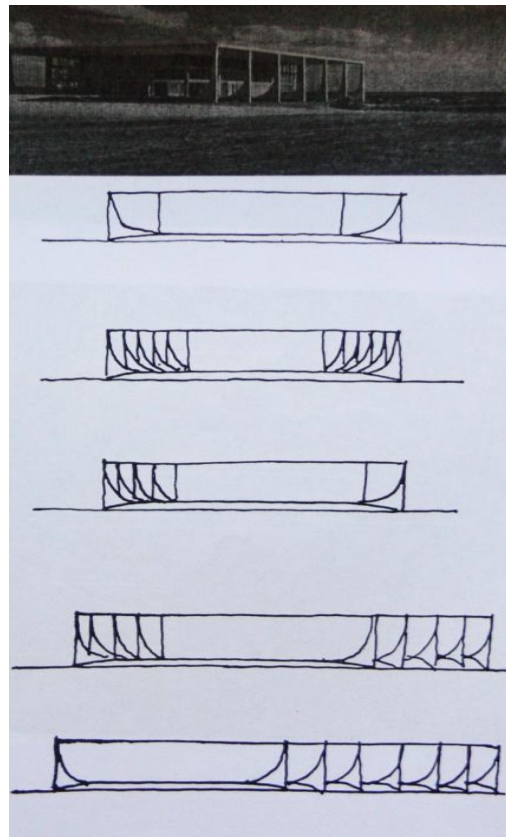


Abb. 108



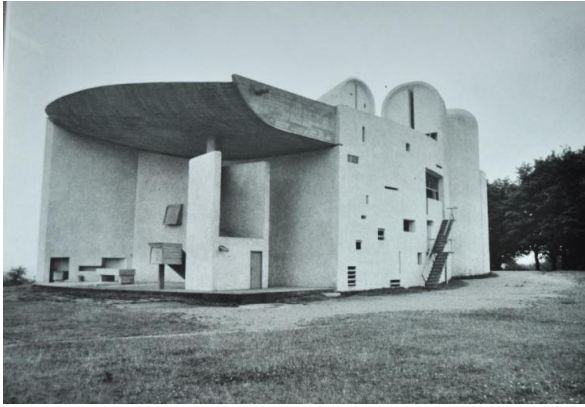


Abb.109



Abb.110



Abb. 111



Abb. 112

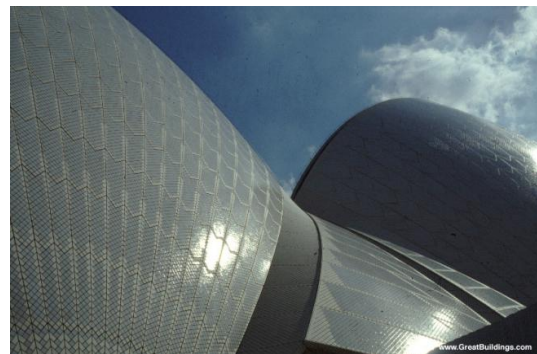


Abb. 113



Abb. 114



Abb. 115

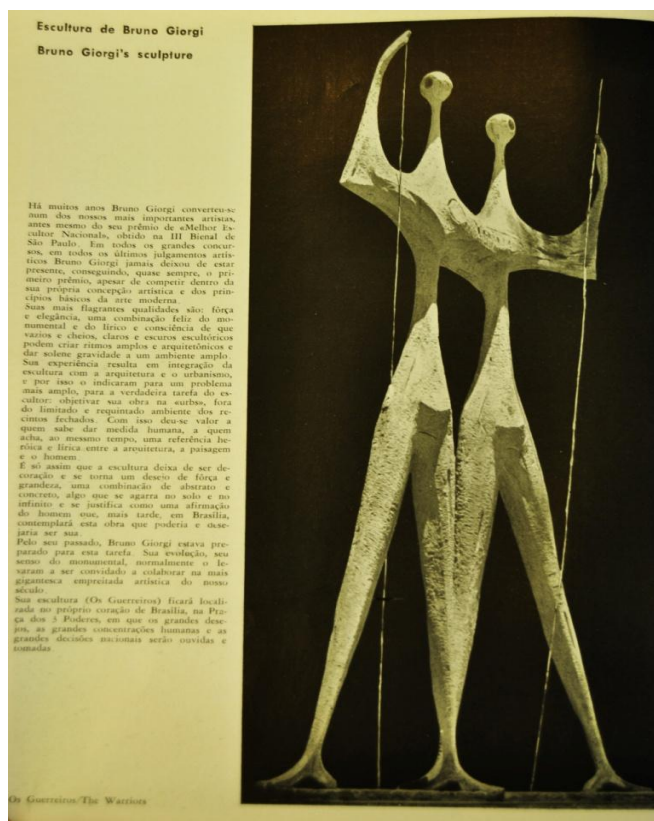




Abb. 116



Abb. 117



Abb. 118



Abb. 118 a



Abb. 119



Abb. 120



Abb. 121

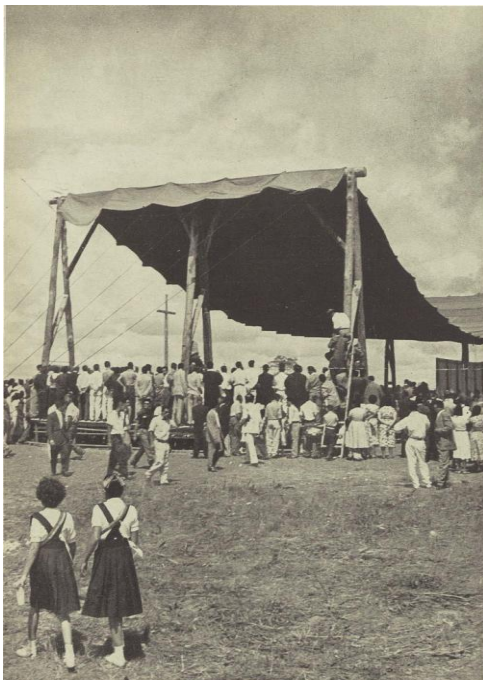


Abb. 122

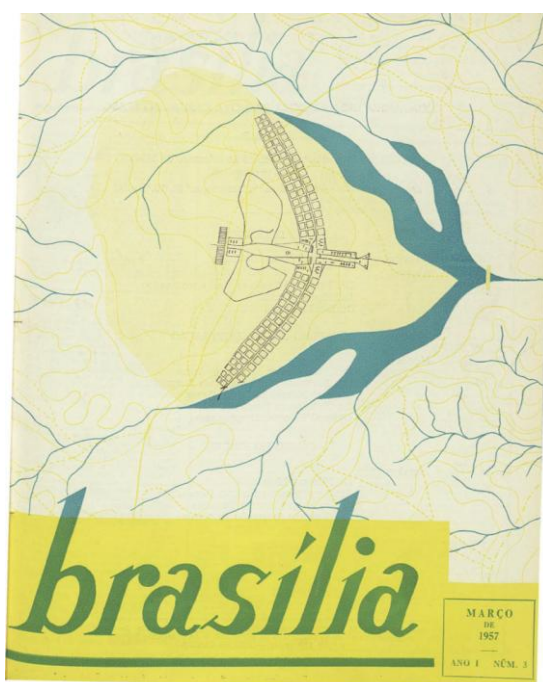


Abb. 124



Abb. 125

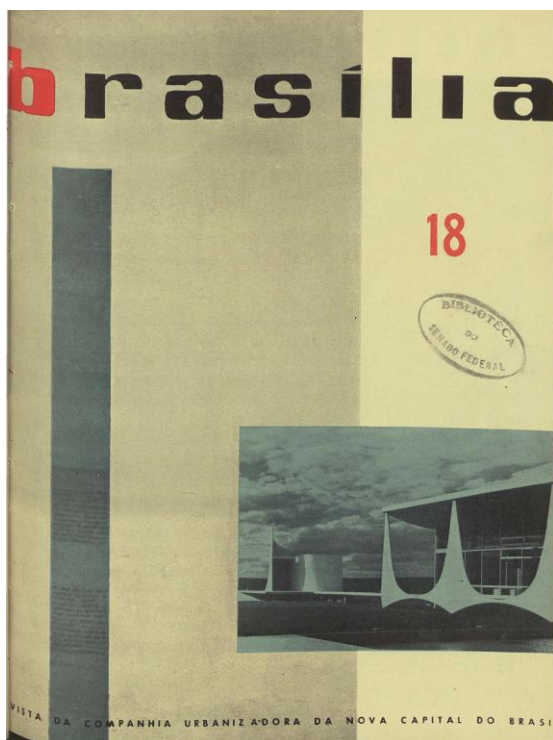
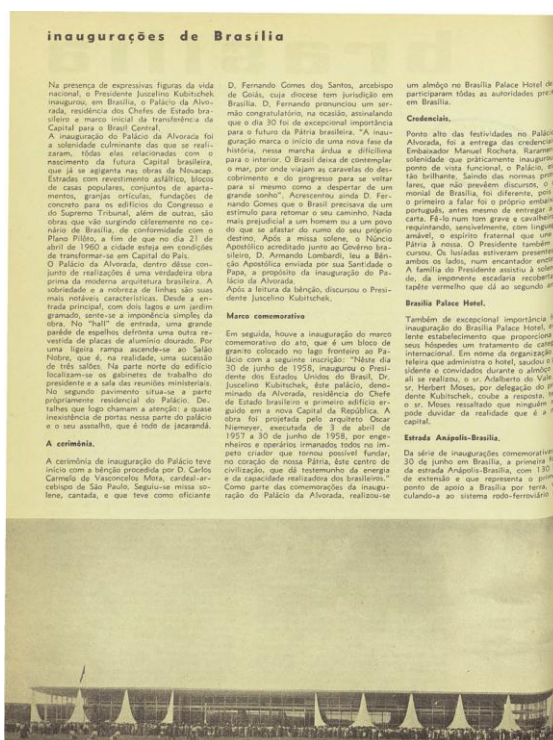


Abb. 126



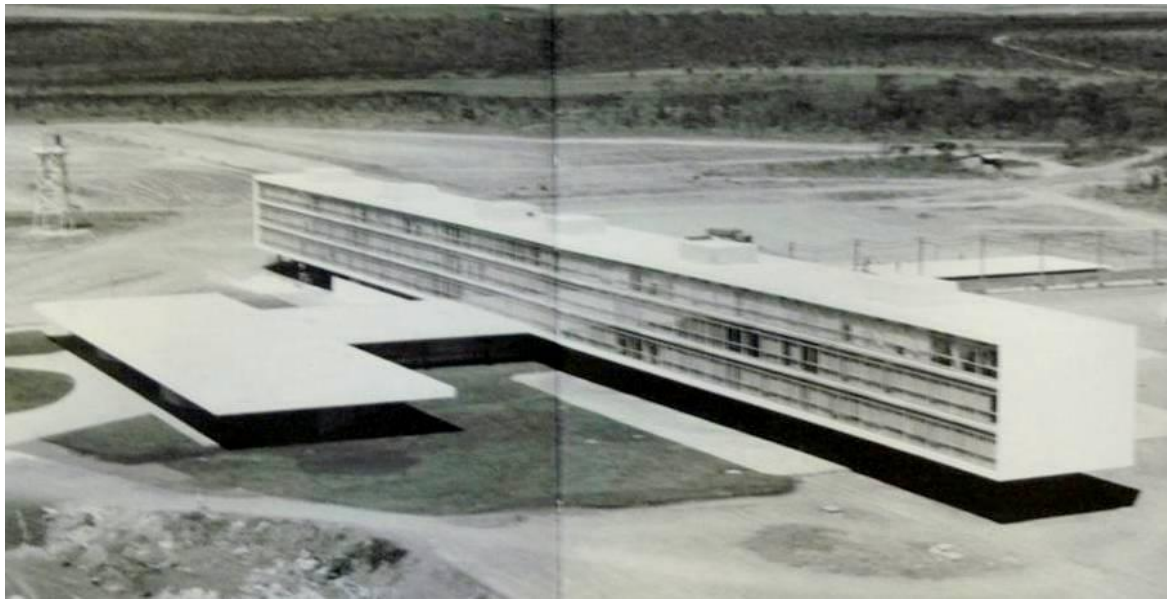


Abb. 128



Abb. 129

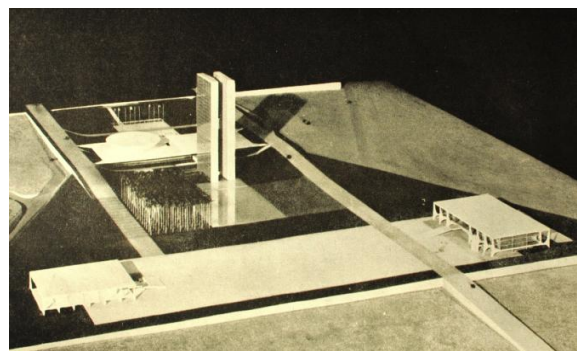


Abb. 130



Abb. 131



Abb. 132

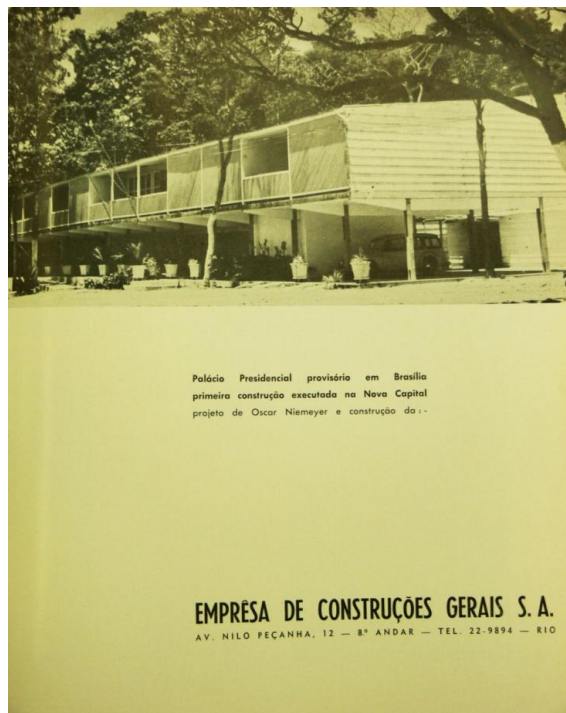


Abb. 133



Abb. 135

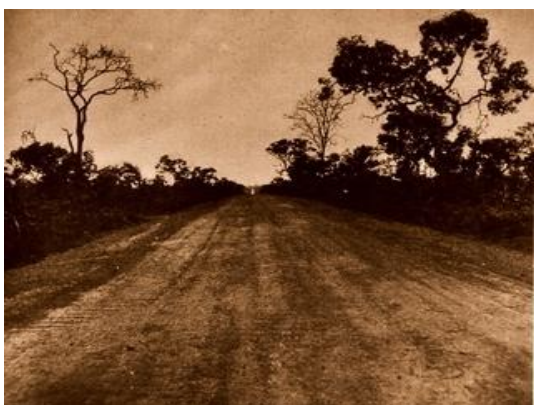


Abb.134



Abb. 136



Abb. 137



Abb. 138



Abb. 138 a

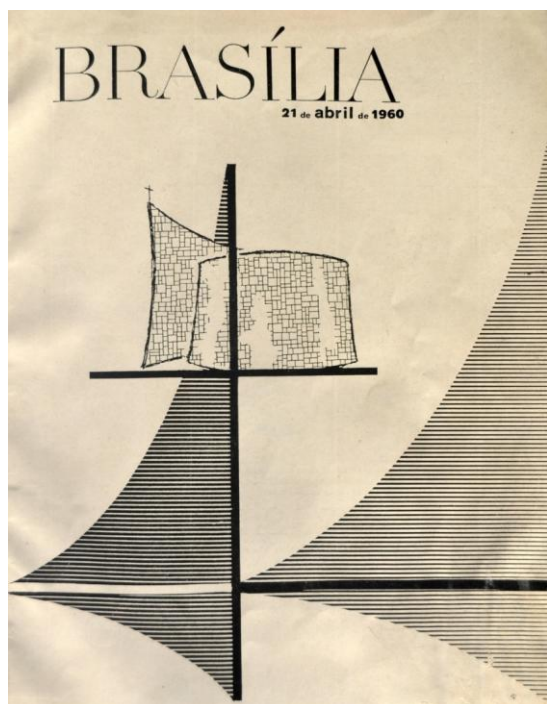


Abb. 139

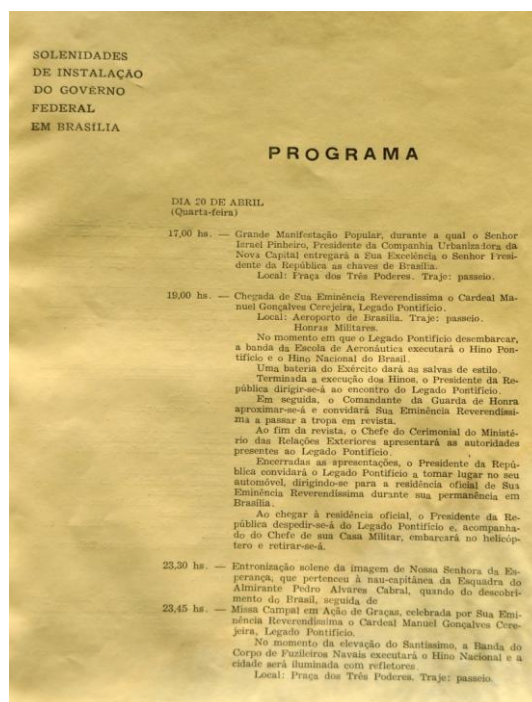


Abb. 140

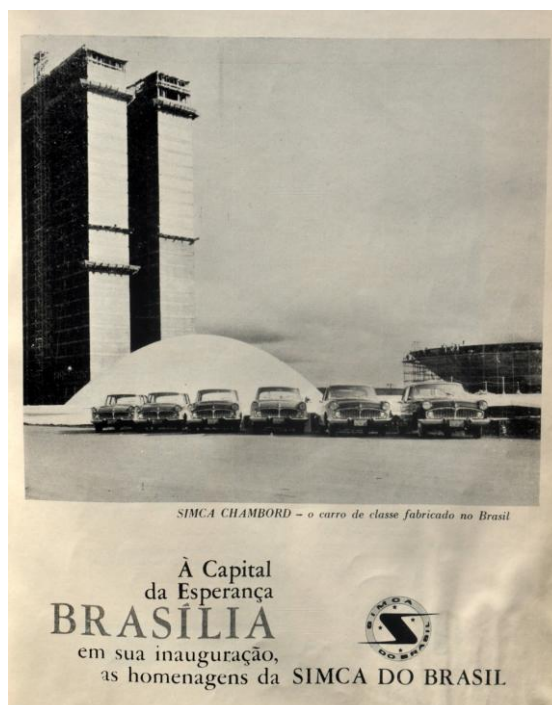


Abb. 141



Abb. 142



Abb. 143



Abb. 144



Abb. 145



Abb. 146





Abb. 147

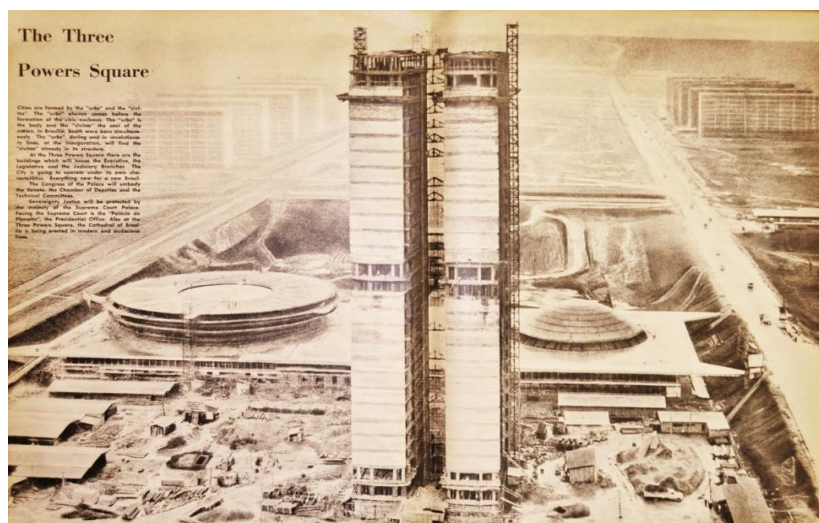


Abb. 148



Abb. 149

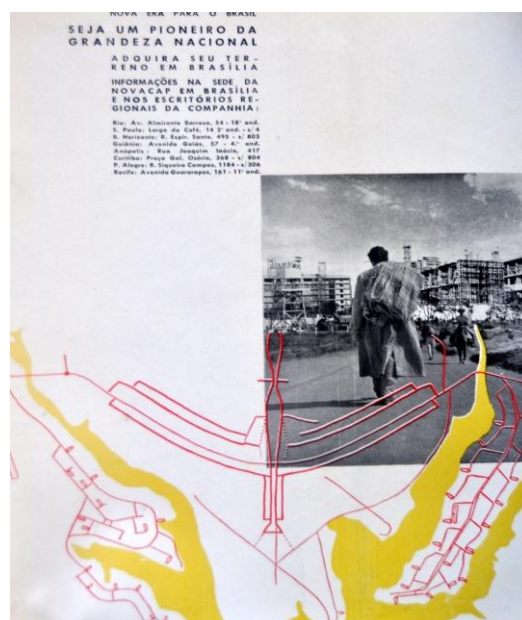


Abb. 150



Abb. 151



Abb. 152



Abb. 153



Abb. 154



Abb. 155



Abb. 156

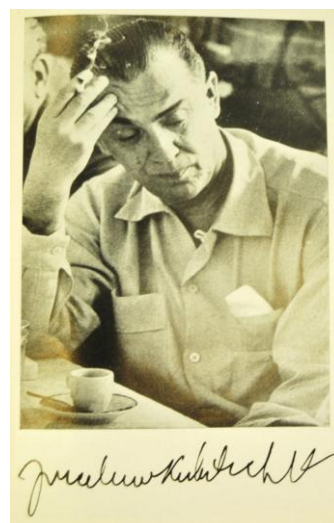


Abb. 157

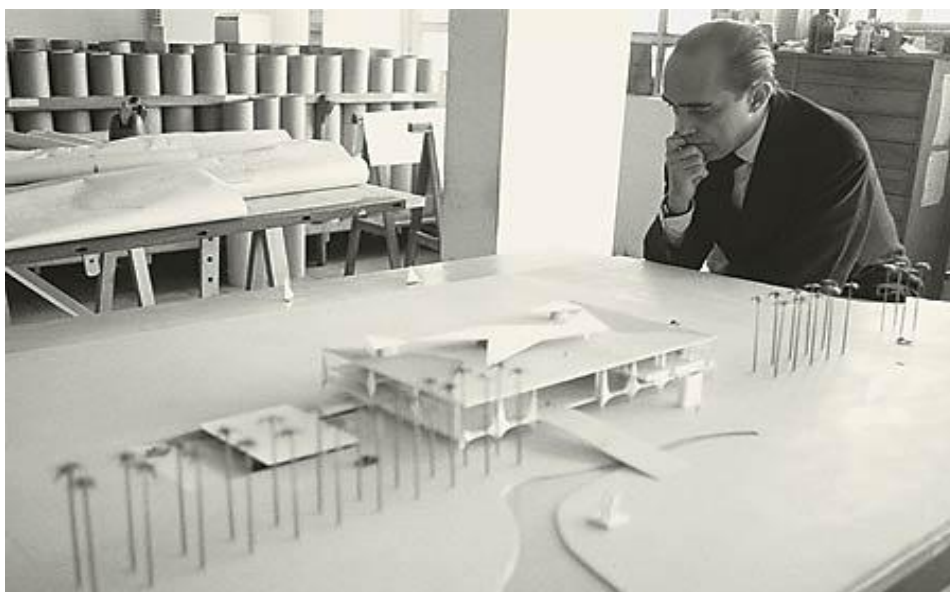


Abb. 158

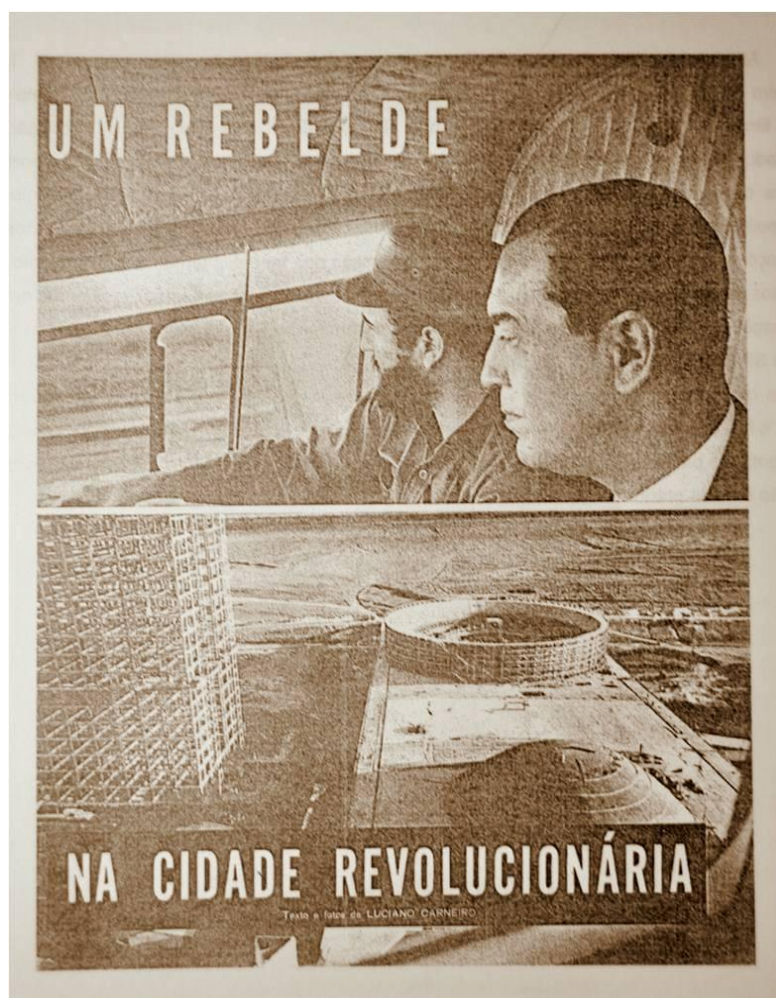


Abb. 159

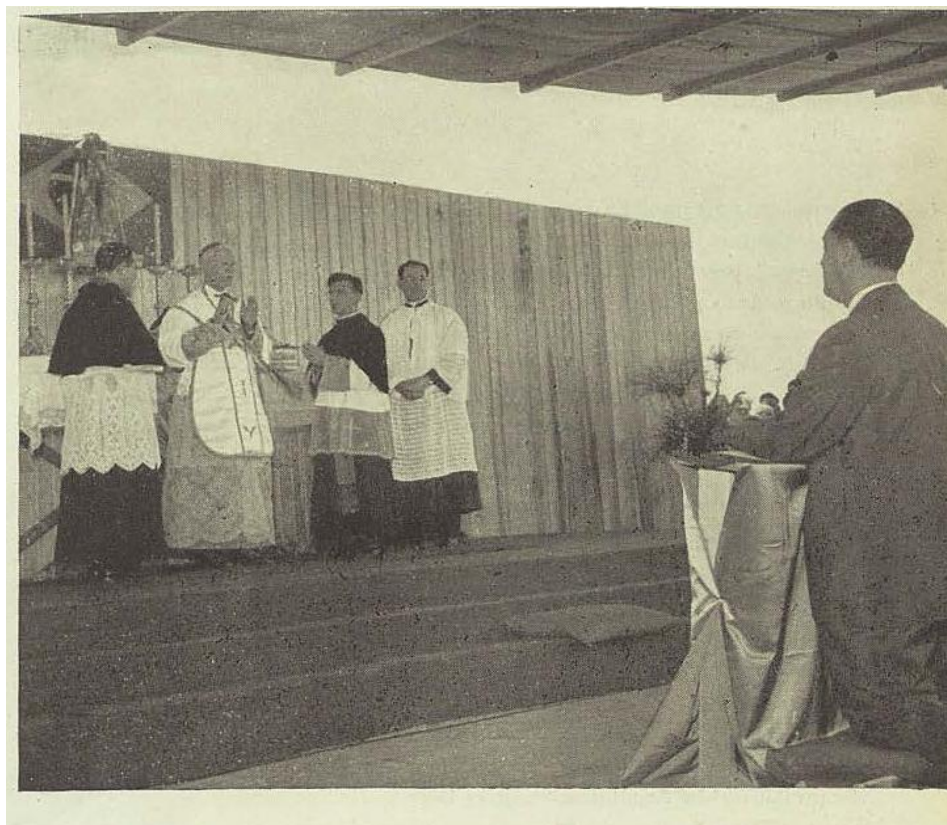


Abb.160

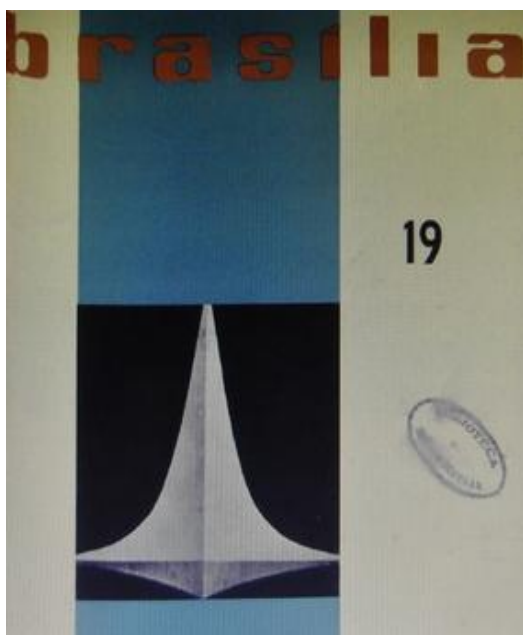


Abb. 161



Abb. 162

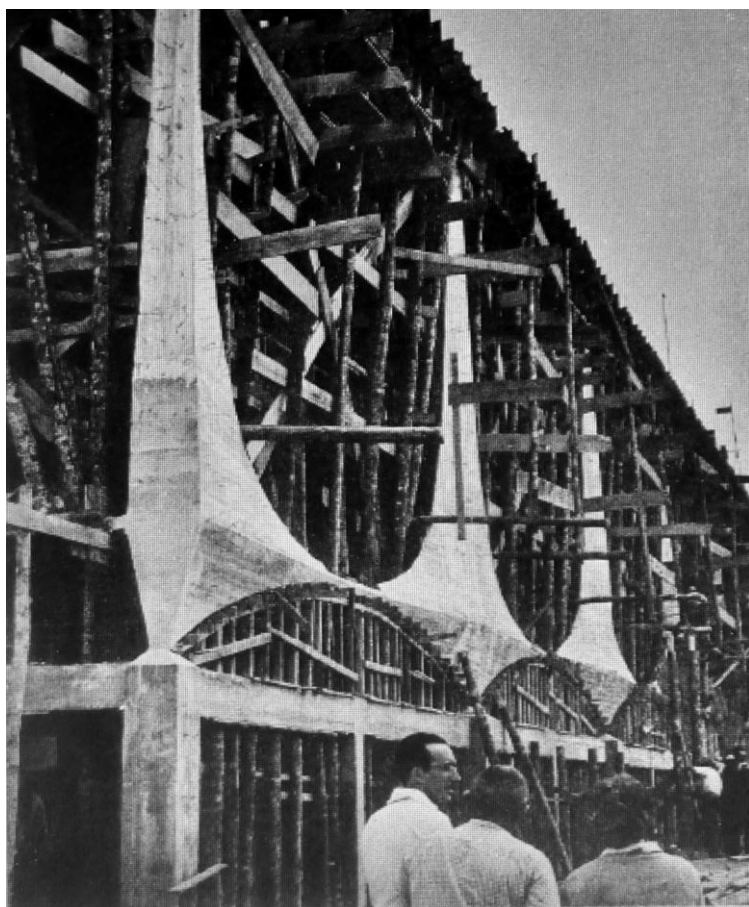


Abb. 163

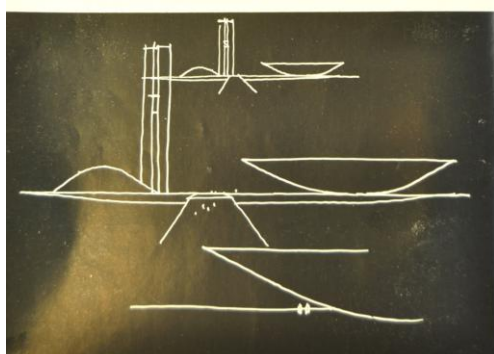
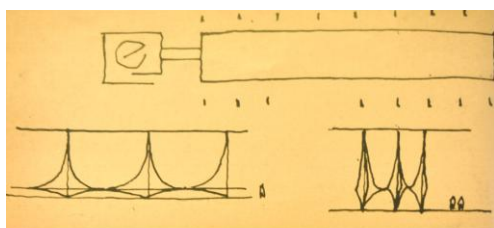


Abb. 163 a

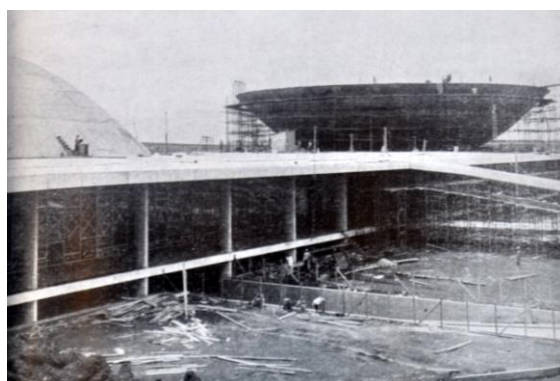


Abb. 164

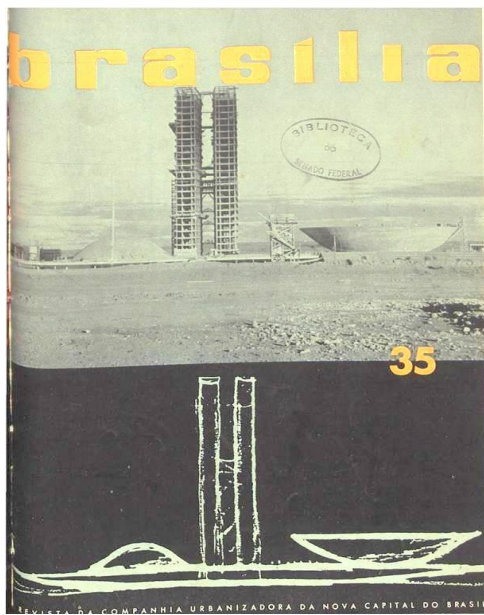


Abb. 165

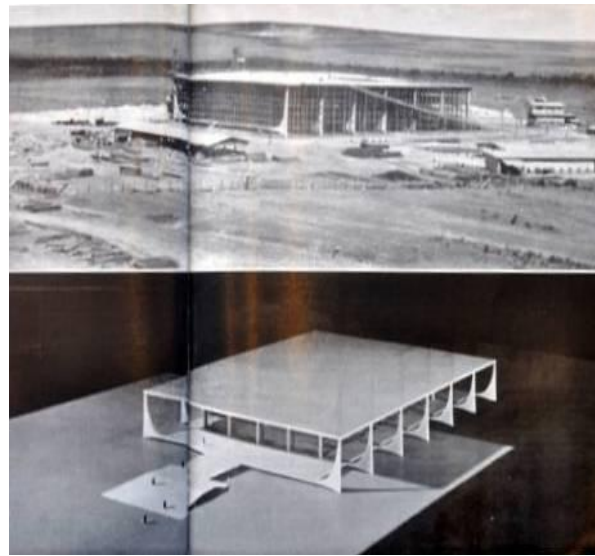


Abb. 166

+

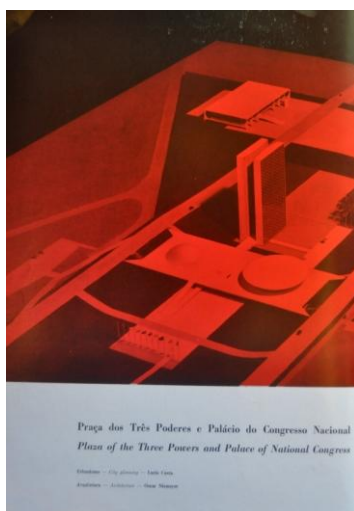


Abb. 167



Abb. 168

**Abb. 169****Abb. 170**

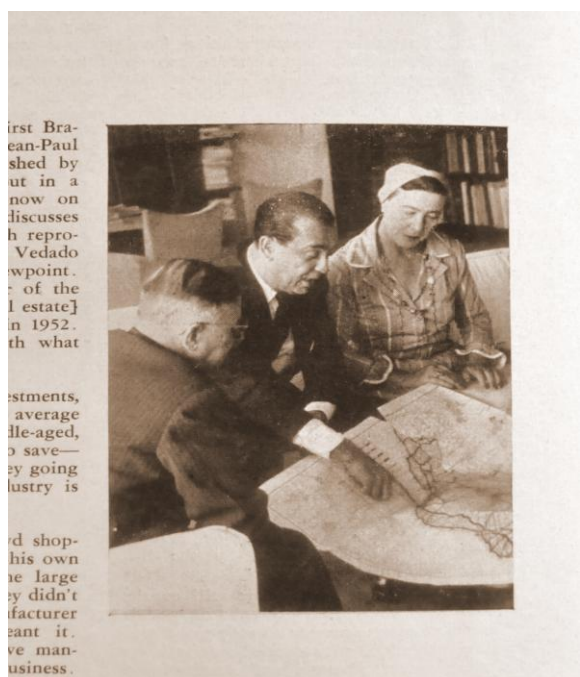


Abb. 171



Abb. 172



1 — Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, ao pronunciar sua oração, ao lado André Malraux saudando o povo de Brasília, quando deixava o «Vice-count» presidencial.

o ministro malraux em brasília.

No dia 25 deste mês, Brasília veio de hospedar o Ministro dos Assuntos Culturais da França, sr. André Malraux. Receberam-no, merecidamente, em Brasília, o presidente Juscelino Kubitschek e o dr. Israel Pinheiro, presidente da Novacap. Na ocasião foi lançada a pedra fundamental da «Maison de France» da futura capital brasileira.

Abb. 173

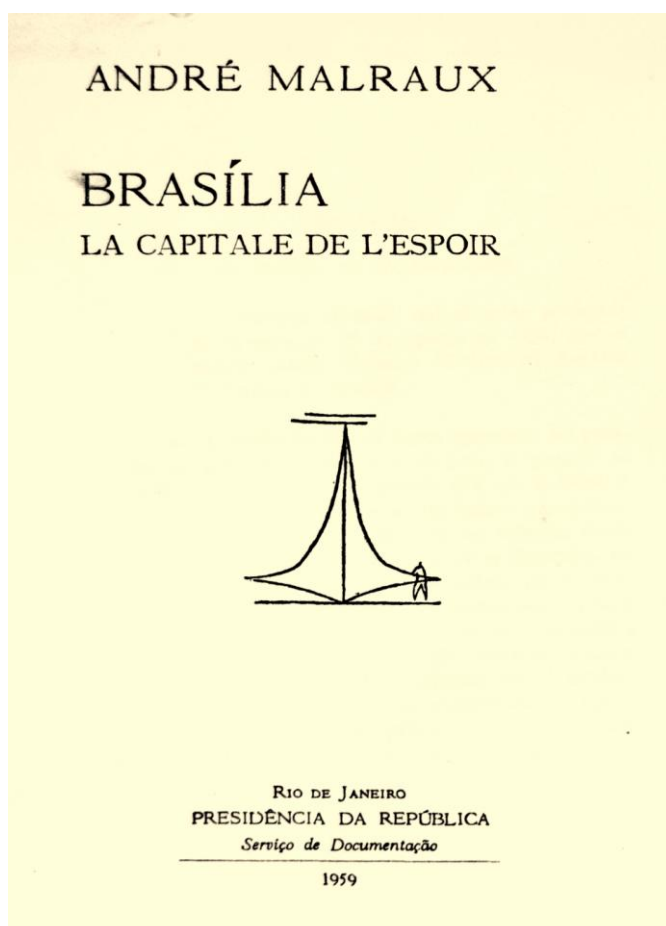


Abb. 174

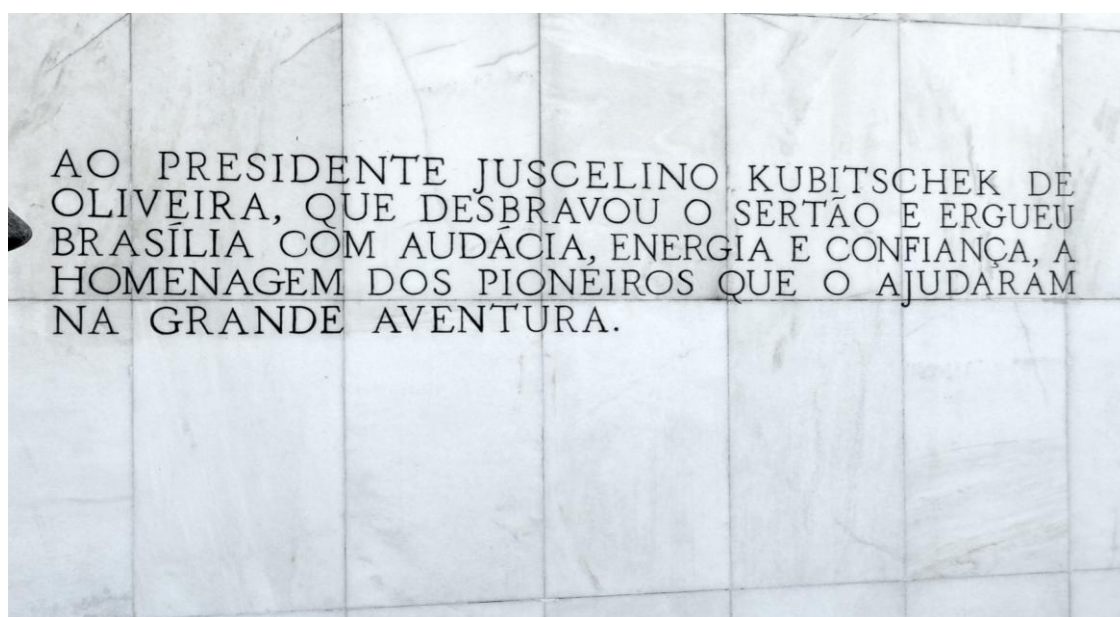


Abb. 175



Abb. 176



Abb. 177



Abb. 178

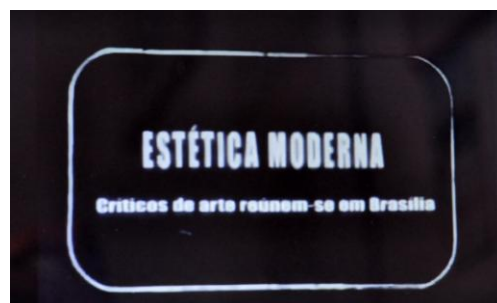
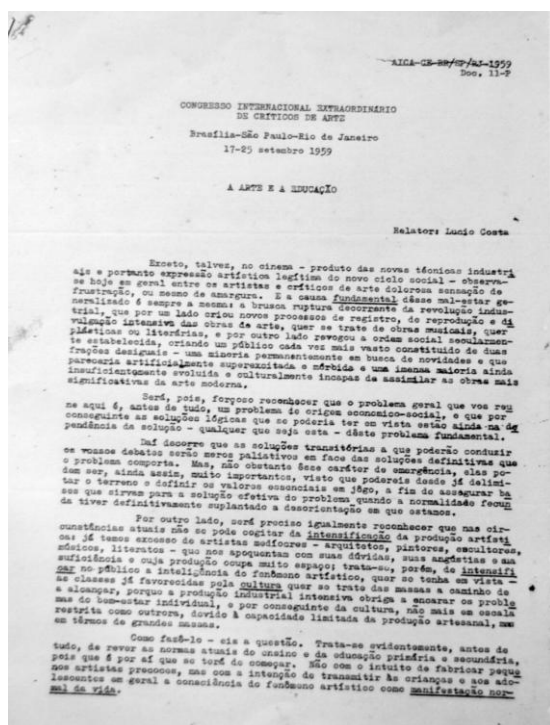


Abb. 179



Abb. 180

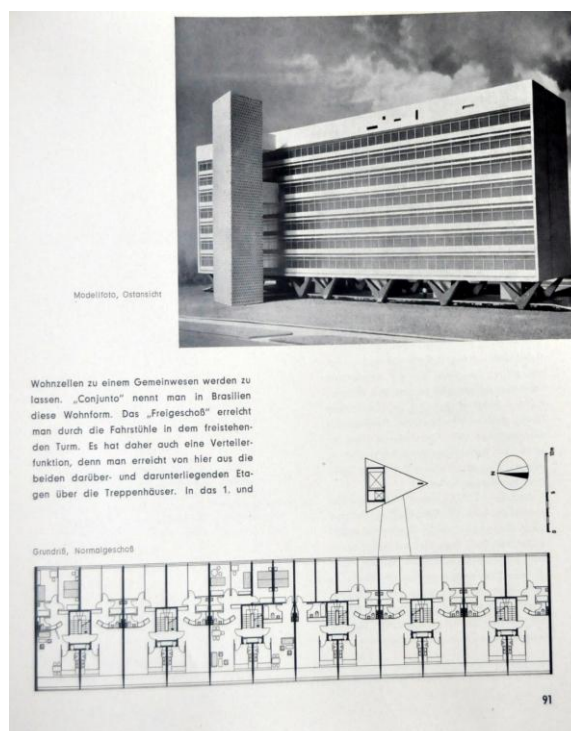


Abb. 181



Abb. 182

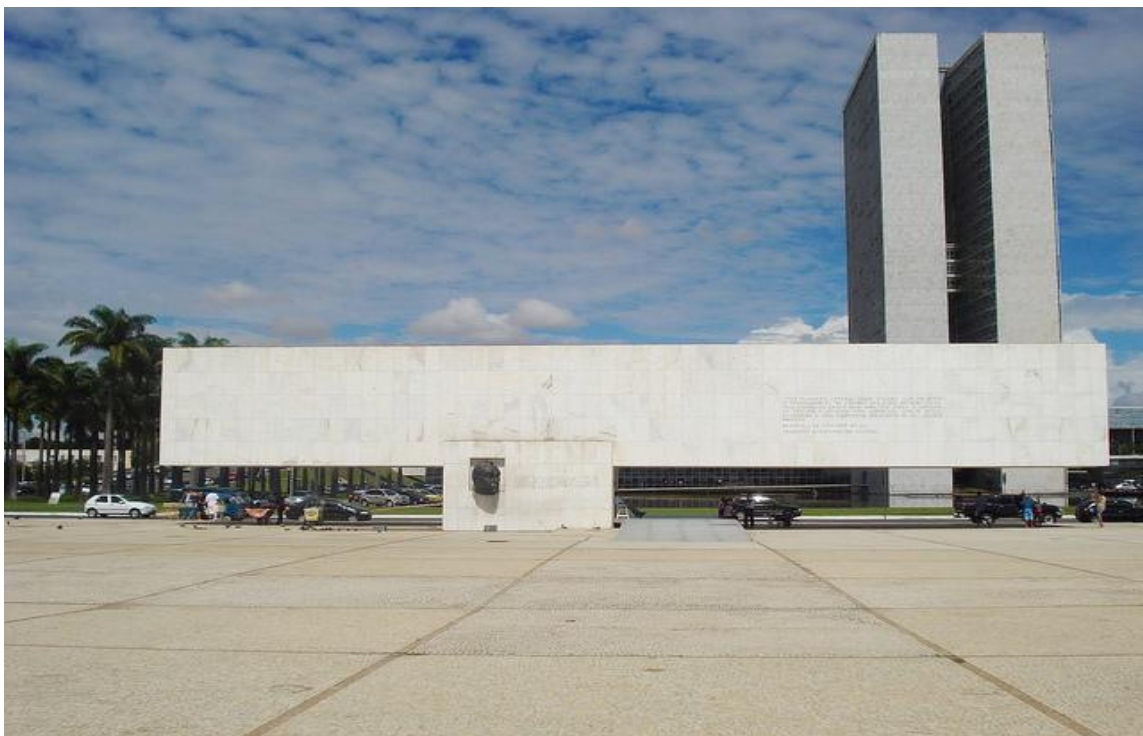
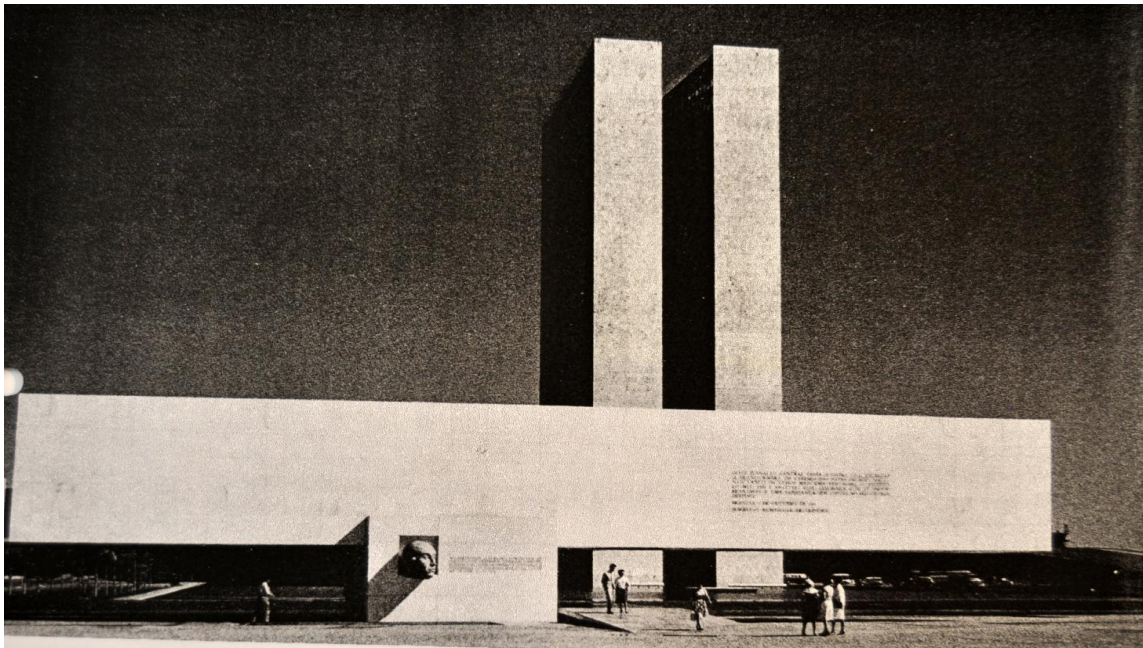


Abb. 183



Abb. 184

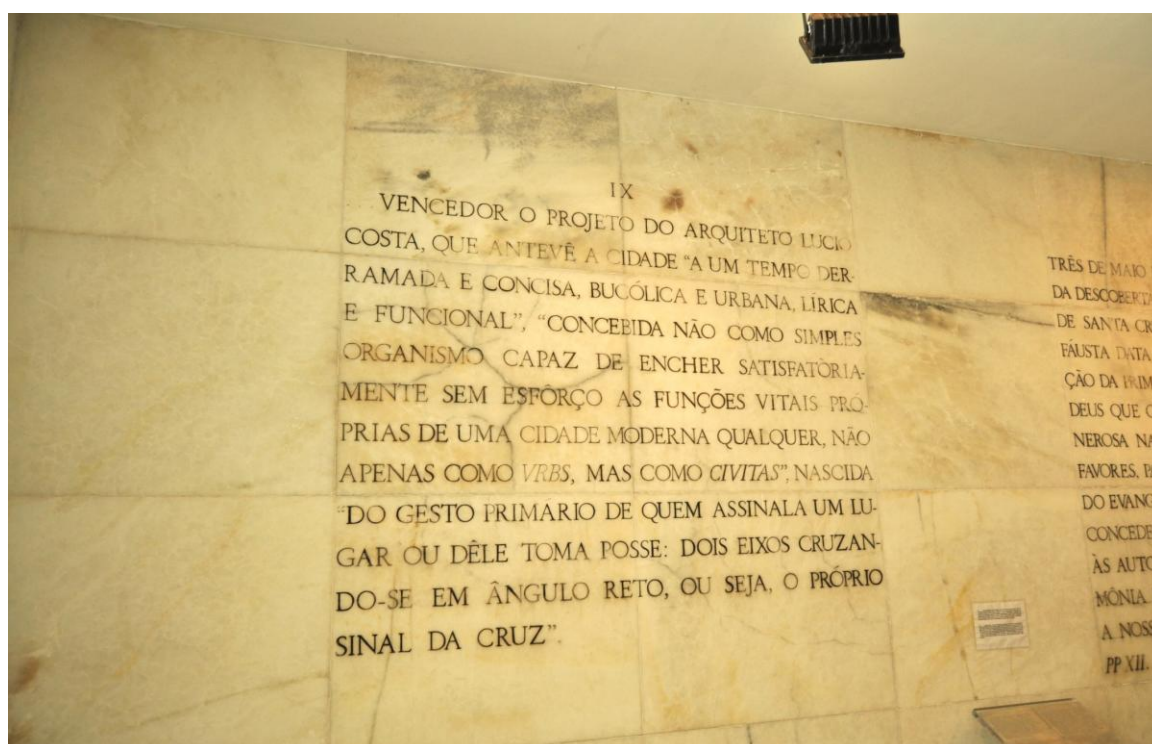


Abb. 185

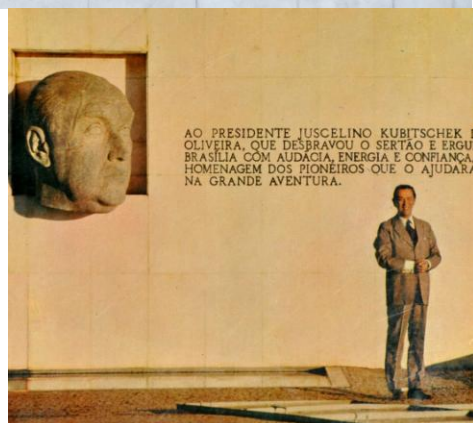
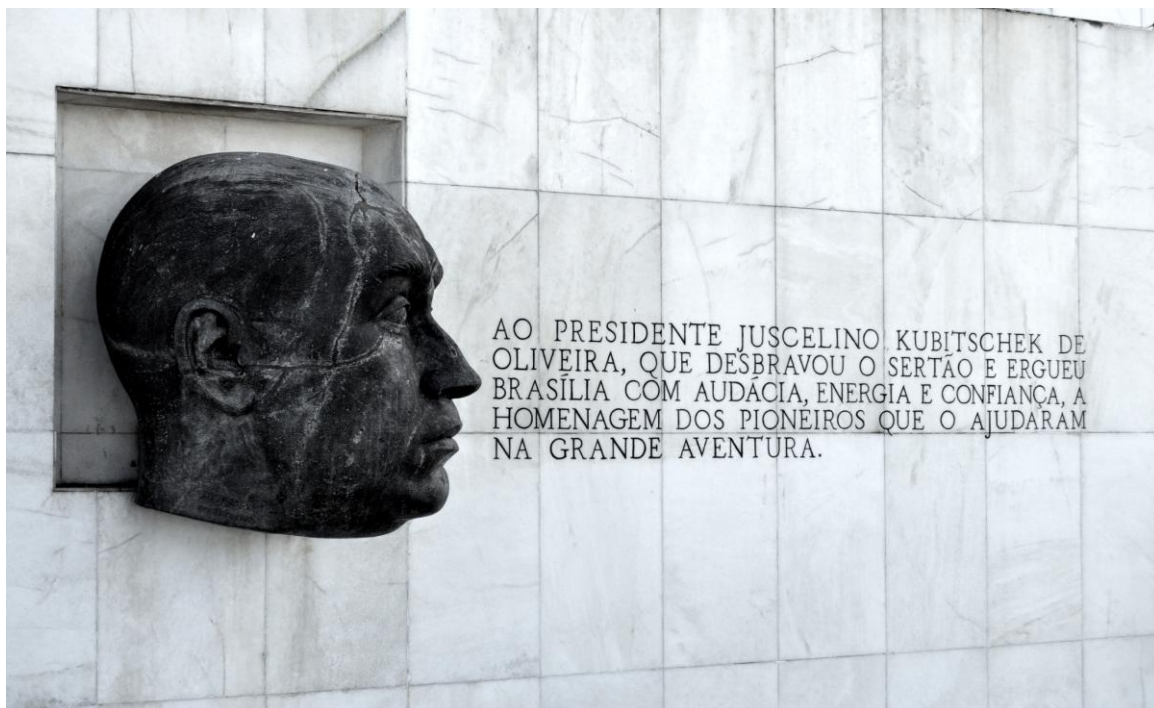


Abb. 186

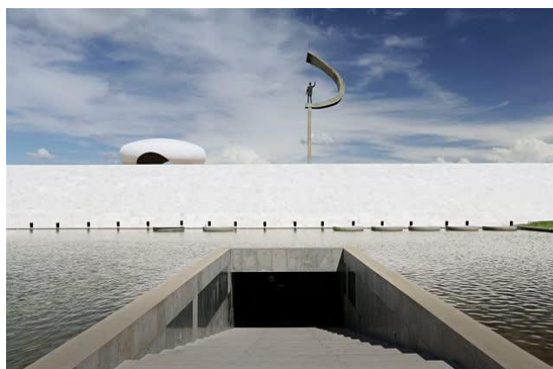


Abb. 187



Abb. 188



Abb. 189

10. Bildnachweis

- 1 links, Angela Gomez de Castro: *O Brasil de JK*, Rio de Janeiro 2002, S. 125
rechts, Broschüre der Embassade du Brésil à Paris: *Brasília et le Brésil*, Paris 1959, S. 14
- 2 Coverfoto der autobiographischen Trilogie *Meu Caminho para Brasília*, Adolfo Bloch, Hrsg, Rio de Janeiro 1974-78, 1. Band.
- 3 Aufnahme des Verfassers im April 2013.
- 4 Sonderausgabe des Magazins *Manchette*, April 1960, S. 22 und 24
- 5 Gilberto Freyre: *Casa Grande e Senzala*, Sao Paulo 2011, Karte zwischen S.46 und 47
- 6 links, Aufnahme des Verfassers im Februar 2012
rechts, aus Revista *Módulo* Nr. 85, 1985, S. 32
- 7 links: Yves Bruand: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo 1999, S. 94
rechts: Aufnahme des Verfassers im Februar 2012
- 8 Eduardo Corona: *Oscar Niemeyer, uma lição de arquitetura*, Univ. de São Paulo, FAU, 2001, S, 79
- 9 Otavio Leonidio: *Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira 1924-1951*, Pont. Univ. Católica Rio de Janeiro, 2007, S. 124
- 10 Aufnahme des Verfassers, im März 2013
- 11 Juscelino Kubitschek: *Pampulha*, Ed. Nacional Rio de Janeiro 1944, S. 33
- 12 <https://www.google.de/search?q=torre+kubitschek+belo+horizonte>
© Fabricio Alvez, 17.03.2017
- 13 <https://www.google.de/search?q=edificio+Copan&tbm=isch&source=>
© Plataforma Arquitetura, 17.03.2017
- 14 *Revista Brasília*, Ausgabe April 1958, S. 27
- 15 *Revista Brasília*, Ausgabe Juni 1958, S. 45
- 16 <https://www.google.de/search?q=ermida+dom+bosco&tbm=isch&sou>
© Francisco Aragao, 19.01.2017
- 17 Laurent Vidal: *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une Capitale* IHEAL Editions, Paris 2002, S. 212

- 18 links, www.igreginhadefatima.org , © Augusto Areal
rechts, Hess Alan: *Oscar Niemeyer. Häuser*, DVA München 2006
- 19 Márcio de Oliveira: *Brasília entre le Mythe et la Nation*, Ed. L'Harmattan,
Paris 2014, S. 98
- 20 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 21 Laurent Vidal: *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une Capitale*
IHEAL Editions, Paris 2002, S. 214
- 22 Sonderausgabe des Magazins *Manchette*, April 1960
- 23 Magazin *Manchete*, Ausgabe Mai 1959
- 24 Osvaldo Orico: *Brasil, capital Brasília*, Ed. Record, Rio de Janeiro 1961, S. 18
- 25 Milton Braga: *O Concurso de Brasília. Sete projetos para uma capital.*
Ed. Naify, Sao Paulo 2010, S. 165
- 26 Aufnahme des Verfassers vom dem Original im *Espaço Lúcio Costa*, Platz der drei
Gewalten, Brasília, im März 2013
- 27 Milton Braga: *O Concurso de Brasília. Sete projetos para uma capital.*
Ed. Naify, Sao Paulo 2010, S. 166
- 28 Milton Braga: *O Concurso de Brasília. Sete projetos para uma capital.*
Ed. Naify, Sao Paulo 2010, S. 166
- 29 Aufnahme des Verfassers vom Original im *Arquivo Público de*
Distrito Federal, Brasília, im März 2013
- 30 Aufnahme des Verfassers vom Original im *Arquivo Público de*
Distrito Federal, Brasília, im März 2013
- 31 Aufnahme des Verfassers vom Original im *Arquivo Público de*
Distrito Federal, Brasília, im März 2013
- 32 *Lúcio Costa. Documentos de Trabalho*, Instituto de Património Histórico
e Artístico Nacional (IPHAN), Rio de Janeiro 1999
- 33 vom Verfasser bearbeitete Zeichnung aus Paulo Barki: *A Invenção de Brasília. O risco*
de Lúcio Costa, Revista de Pesquisa e Urbanismo, Univ. de Sao Paulo Nr. 2, 2005, S. 67
- 34 Zeitschrift *Habitat*, Sonderausgabe *Brasília*, Sao Paulo, April 1960, S. 112
- 35 Oscar Niemeyer: *Textes et dessins pour Brasília*. Edition Forces Vives
Paris 1965, S. 70
- 36 Aufnahme des Verfassers aus dem Original im *Arquivo Público de Distrito*

Federal, Brasília, im März 2013

- 37 Aufnahme des Verfassers aus dem Original im *Arquivo Público de Distrito Federal*, Brasília, im März 2013 (Vergrößerung aus Seite 11 des *Relatório*)
- 38 Jorge Wilhelm: *Brasília, uma interpretação, in Acrópole* 1960, Edição especial "Brasília", São Paulo 1960, S. 98
- 39 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 40 Fotoaufnahme des Verfassers vom Original (aus dem Bestand des IAI in Berlin)
- 41 http://nceub.org.uk/W2014/webpage/pdfs/session5/W14087_Kessler.pdf, 24.03.2017
- 42 Zeitschrift *O Cruzeiro*, Dezember 1955, S. 95
- 43 <http://www.archidatum.com/projects/datum-antique-giuseppe-pettazzis-fiat-tagliero-building/> © ARCHI, 06.06.2018
- 44 Norma Evenson: *Two Capitals. Rio de Janeiro and Brasília*, New Haven Yale Universtiy, 1973, S. 213
- 45 Aufnahme des Verfassers, Mai 2014
- 46 © Mário Fontenelle , *Revista Brasília* Nr. 25, Januar 1959, S. 54
- 47 <https://www.fendi.com/de/fendi-roma/fendi-is-rome/palazzo-della-civilta-italiana> , 03.10.2017
- 48 Federico de Holanda: *Espaço de Excepção*, Univ. de Brasília 2002, S. 43
- 48a Alexander Fils: *Oscar Niemeyer.Selbstdarstellung, Kritik, Oeuvre*, F&K, Berlin 1982, S. 114
- 49 vom Verfasser bearbeitete Zeichnung aus Paulo Barki: *A Invenção de Brasília. O risco de Lúcio Costa*, Revista de Pesquisa e Urbanismo, Univ. de Sao Paulo Nr. 2, 2005, S. 90
- 50 Zeitschrift *Acrópole*, Sao Paulo, Sonderausgabe April 1960, S. 92
- 51 *Revista Brasília* Nr. 25, Januar 1959, S. 33
- 52 © Mário Fontenelle (NOVACAP)
- 53 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 54 Zeitschrift *L'Architecture d'Audjourd'hui*, Sonderausgabe April 1960, S. 188
- 55 © <http://guiajuanluishermida.com.br/en/2017/05/23/torre-de-tv/> 14.03.2017

- 56 © Mário Fontenelle (NOVACAP)
- 57 Fotoaufnahme des Verfassers vom Original (aus dem Bestand des IAI in Berlin)
- 58 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 59 *Revista Brasília* Nr. 24, Dezember 1958, S. 67
- 60 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 61 © Marcel Gautherot , *Revista Brasília* Nr. 24, Dezember 1958, S. 67
- 62 © Marcel Gautherot, *Revista Brasília* Nr. 24, Dezember 1958, S. 67
- 63 Sylvia Ficher: *Guia da Arquitetura de Brasília*, Univ. de Brasília 2012, S. 52
- 64 Fotoaufnahme des Verfassers aus dem Original (Bestände des IAI, Berlin)
- 65 Zeichnung des Verfassers
- 66 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 67 *Revista Brasília* Nr. 19 Mai 1958, S. 12
- 68 Vom Verfasser bearbeitete Zeichnung aus *Acrópole, Edição Especial* April 1960, Sao Paulo.
- 69 © Jorge Wilhelm : *Brasília, uma interpretacao*, in *Acrópole* April 1960, S. 117
- 70 Vom Verfasser bearbeitete Zeichnung aus Norma Evensons *Two Capitals. Rio de Janeiro and Brasília*, New Haven 1977
- 71 © Marcel Gautherot , *Revista Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 57
- 72 Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Sonderausgabe April 1960, S. 30
- 73 Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Sonderausgabe April 1960, S. 30
- 73a Fotoaufnahme des Verfassers vom Original (Bestände des IAI Berlin)
- 74 links, Zeitschrift *Módulo* Nr. 6, 1959
rechts, David Underwood: *Oscar Niemeyer and the Brazilian free-form Modernism*, Braziller, New York 1994 , S. 87
- 75 www.docomomo-us.org/register/u-s-embassy-in-new-delhi
© Ashley Albahary, 05.10.2015
- 76 © Marcel Gautherot , *Revista Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 56

- 77 Lauro Cavalcanti: *Moderno e Brasileiro 1930-1960*, Brasília 2006, S. 204
- 78 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 79 links, © Marcel Gautherot (NOVACAP)
rechts, Styliane Phillpou: *Niemeyer. Curves of Irreverence*, Yale University, New Haven 2008, S. 345
- 80 http://worldlist.travel/south_america/brazil/palacio-da-alvorada.phtml, 16.09.2017
- 81 Fotoaufnahme des Verfassers vom Originalzeichnungen aus Oscar Niemeyers "Cadernos do Arquiteto", Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro, April 2013
- 81(a) Fotoaufnahme des Verfassers vom Original aus dem Arquivo Público do Distrito Federal, Brasília im April 2013
- 82 links, © Marcel Gautherot (für NOVACAP)
rechts, Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 83 aus G. Essvein de Almeida: *Palácio da Alvorada. Um resgate documental e analítico*, Univ. do Rio Grando Sul, Porto Alegre 2012, S. 147
- 84 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 85 *Revista Brasília* Nr. 13, Januar 1958
- 86 Aufnahmen des Verfassers im März 2013
- 87 © Marcel Gautherot , aus *Revista Brasília* Nr. 6, Juni 1957, S. 43
- 87 (a) Jean-Louis Cohen: *Le Corbusier*, Taschen, Köln 2006, S. 199
- 88 Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui* Nr. 90, Juni-Juli 1960, S. 55
- 89 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 90 links, Fotografie vom Original (Bestand des IAI Berlin)
rechts, Zeitschrift *Módulo* Nr 19, 1960
- 91 Zeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui* Nr. 90, Juni-Juli 1960, S. 56
- 92 Elcio Gomez da Silva: *Congresso Nacional. Da documentação técnica à obra construída*. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte 2009, S. 215
- 93 Aufnahmen des Verfassers März-April 2013
- 94 Aufnahmen des Verfassers März-April 2013
- 95 *Revista Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 34

95(a) Aufnahme des Verfassers im März 2013

96 <http://www.renderwerkstatt.at/works/oscar-niemeyer-congresso-nacional-de-brasilia/>
© Alban Wagener, 04.08.2016

97 oben links, Aufnahme des Verfassers im Mai 2014
unten links, Pierluigi Amato/Federica Ferrara: *Oscar Niemeyer.architettura e Filosofia*.
Aracne, Roma 2009, S. 7
rechts, David Underwood: *Oscar Niemeyer and the Brazilian free-form Modernism*,
Braziller, New York 1994, S. 77

98 Zeitschrift *Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 21

99 Aufnahme des Verfassers im März 2013

100 Aufnahme des Verfassers im März 2013

101 Aufnahme des Verfassers im März 2013

102 Zeitschrift *Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 22

103 Aufnahmen des Verfassers im März 2013

104 Aufnahmen des Verfassers im März 2013

105 Aufnahmen des Verfassers im März 2013

107 links, Fotografie des Verfassers vom Originalzeichnung aus Oscar Niemeyers
"Cadernos do Arquiteto", Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro April 2013, S. 10
rechts, Aufnahme des Verfassers im Februar 2012

108 Zeitschrift *Módulo* Nr. 18 April 1960, S. 29

109 links, Danièle Pauly: *Le Corbusier. La Capella di Ronchamp*. Fondation
Le Corbusier, Paris 1977, S. 66
rechts, Iwan Baal: *Brasília-Chanidgarh. Living with Modernity*, Lars Müller
2010, S. 90

110 Aufnahme des Verfassers im März 2013

112 <https://www.google.de/search?q=Sydney+Opera+fotos&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwii08mB9sndAhUECywKHS>
© Master Couting Comercial Paintings, 29.06.2017

113 Aufnahme des Verfassers im März 2013

114 Aufnahme des Verfassers im März 2013

115 links, Aufnahme des Verfassers im März 2013
rechts, aus Zeitschrift *Módulo* Nr. 17 Februar 1960, S. 50

- 116 Aufnahmen des Verfassers im März 2013
- 117 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 118 © Mário Fontenelle, Arquivo do Distrito Federal
- 118 (a) <http://circuitodoouro.tur.br/blog/2017/07/10/conheca-6-principais-obras-de-aleijadinho-em-minas-gerais/> © Circuito do Ouro, 13.04.2016
- 119 Lucien Clergue: *Brasília 1962-1963*, Ostfildern 2013, S. 70
- 120 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 121 oben, Lucien Clergue: *Brasília 1962-1963*, Ostfildern 2013, S. 71
unten, Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 121(a) René Burri: *Brasília. Fotografien 1958-1997*, London 2011, S. 98
- 122 Laurent Vidal: *De Nova Lisboa à Brasília. L'invention d'une Capitale* IHEAL Editions, Paris 2002, S. 253
- 123 Josep Maria Botey: *Oscar Niemeyers Works and Projects*, Gustavo Gil Ed. Barcelona 1997, S. 300
- 124 Fotografien des Verfassers von Originalen (Bestand des IAI Berlin)
- 125 *Revista Brasília* Edição Especial April 1960, S. 40
- 126-127 Fotografien des Verfassers von Originalen (Bestand des IAI Berlin)
- 128 Willi Stäubli: *Brasília*, Koch Verlag, Stuttgart 1965, S. 98
- 129 *Revista Brasilia* Nr. 16, Titelseite
- 130 *Revista Brasilia* Nr. 16, S. 4
- 131 Lina Kim und Michael Wesely: *Archiv-Utopia. Das Brasília-Projekt*, Kunsthalle Kiel, 2011, S. 144
- 132 Aufnahme des Verfassers im Februar 2012
- 133 *Revista Brasília* Nr. 6, Juni 1957, S. 33
- 134 Luisa Videsott: *Narrativas da construcao de Brasília*, Univ. de Sao Paulo 2010, S. 220
- 135 Luisa Videsott: *Narrativas da construcao de Brasília*, Univ. de Sao Paulo 2010, S. 220
- 136 Luisa Videsott: *Narrativas da construcao de Brasília*, Univ. de Sao Paulo

2010, S. 221

- 137 Magazin *Manchete*, Mai 1957, S. 50
- 138 links, *Revista Módulo Nr. 18*, April 1960, S. 43
rechts, <http://www.flickrriver.com/photos/hanneorla/71549138/> © Flickrriver, 02.05.2016
- 139 Fotografische Kopien des Verfassers von Originalseiten
des Veranstaltungsprogramms am 21.04.1960 (Bestände des IAI Berlin)
- 140 Fotografische Kopien des Verfassers von Originalseiten
des Veranstaltungsprogramms am 21.04.1960 (Bestände des IAI Berlin)
- 141 Fotografische Kopien des Verfassers von Originalseiten
des Veranstaltungsprogramms am 21.04.1960 (Bestände des IAI Berlin)
- 143 Aufnahme des Verfassers, Cover der Schallplatenausgabe von 1954 (Privatbesitz)
- 144 Fotografische Kopie des Verfassers einer Originalseite des
Veranstaltungsprogramms am 21.04.1960 (Bestände des IAI Berlin)
- 145 © Marcel Gautherot
- 144 © Marcel Gautherot
- 145 © <http://cadernodadea.blogspot.com/2010/04/brasilia50-anos.html>
- 147 Fotografie des Verfassers vom Original (Bestand des IAI Berlin)
- 148 Magazin *Manchete*, Sonderausgabe April 1960, S. 28
- 149 aus *Revista Brasília* Nr. 6, Juni 1957, S. 55
- 150 *Revista Brasília* Nr. 30, Juni 1959, S. 6
- 151 *Revista Brasília* Februar 1958, S. 17
- 153 © Marcel Gautherot
- 154 © Marcel Gautherot
- 155 Zeitschrift *Manchete*, Sonderausgabe April 1960, S. 13
- 156 Zeitschrift *Veja*, Ausgabe vom 22. November 1958. S. 77
- 157 Fotografie des Verfassers vom Original einer Postkarte, Bestände des *Memorial JK*
in Brasília.
- 158 Zeitschrift *Veja*, Ausgabe vom Februar 1957, S. 54
- 159 Zeitschrift *O Cruzeiro*, Ausgabe vom 23. Mai 1959, S. 55

- 160 *Revista Brasília* Nr. 6, Juni 1957, S. 14
- 161 Aufnahme des Verfassers vom Original (Bestände des IAI in Berlin)
- 162 Zeitschrift *Manchete*, Sonderausgabe April 1960, S. 75
- 163 *Revista Brasília* Nr. 8, August 1957, S. 10
- 163a Zeitschrift *Módulo*, Ausgabe Nr. 15, Oktober 1959, S. 11
- 164 *Revista Brasília* Nr. 35, November 1959 © Mário Fontenelle, S. 39
- 165 Aufnahme des Verfassers vom Original (Bestände des IAI in Berlin)
- 166 *Revista Brasília*, Ausgabe Nr. 35, November 1959, S. 24
- 167 *Revista Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 22
- 168 *Revista Módulo* Nr. 10, August 1958, S. 22
- 169 © &tbn=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwj_6vfRj-njAhXO8qQKHVluDHoQsAR6BAGG, 15.0.4.2017
- 170 © Marcel Gautherot
- 171-173 *Revista Brasília*, Ausgaben August 1959, S. 13 und April 1960, S. 17
- 174 Fotografie des Verfassers vom Original (Bestand des *Arquivo Histórico do Distrito do Distrito Federal*, Brasília)
- 175 Aufnahme des Verfassers im März 2013
- 176 aus dem Magazin *Manchete* (englische Ausgabe) vom 21.04.1960, S. 57
- 177-178 aus Ma. Beatriz Capello: *O Congresso Internacional de Críticos de Arte. Brasília 1959 e sua difusão...* São Paulo 2009, S. 266
- 179 links, Photokopie aus Lúcio Costa: *Registro de uma vivência (textos autobiográficos)*, São Paulo 1995, S. 134
rechts, Fotogramm des Kurzfilmes der Novacap " *Moderne Ästhetik. Kunstkritiker versammeln sich in Brasília*, um 1959.© NOVACAP
- 180 Zeitschrift *Veja*, September 1959, S. 98
- 181 Ausstellungskatalog " *Internationale Bauausstellung Berlin GmbH 1957*",
Fotografie vom Verfasser des Originals (Bestände der Staatsbibliothek PKb)
- 182 Tageszeitung *O Globo*, Rio de Janeiro, vom 21. April 1960, S. 9
- 183 oben, © Mário Fontenelle

unten, Aufnahme des Verfassers im März 2013

184-186 Aufnahmen des Verfassers im März 2013

187 <http://www.memorialjk.com.br/> 30.11.2016

188 Aufnahme des Verfassers im März 2013

189 Aufnahme des Verfassers im März 2013

Selbständigkeitserklärung

Ich erkläre ausdrücklich, dass es sich bei der von mir eingereichten Arbeit um eine von mir selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasste Arbeit handelt.

Ich erkläre ausdrücklich, dass ich sämtliche in der oben genannten Arbeit verwendeten fremden Quellen, auch aus dem Internet (einschließlich Tabellen, Grafiken, u.Ä.) als solche kenntlich gemacht habe. Insbesondere bestätige ich, dass ich ausnahmslos sowohl bei wörtlich übernommenen Aussagen bzw. unverändert übernommenen Tabellen, Grafiken o.Ä. (Zitaten) als auch bei in eigenen Worten wiedergegebenen Aussagen bzw. von mir abgewandelten Tabellen, Grafiken o.Ä. anderer Autorinnen und Autoren die Quelle angegeben habe.

Mir ist bewusst, dass Verstöße gegen die Grundsätze der Selbstständigkeit als Täuschung betrachtet und entsprechend geahndet werden.

Datum

Unterschrift Doktorand/in